

# UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial  
del 3 de abril de 1981.



## EL DIBUJO EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

### TESIS

Que para obtener el grado de

### MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta:

**NORA KARINA AGUILAR RENDÍN**

Director:

Dr. Francisco López Ruiz

Lectores:

Dra. Olga Rodríguez Boluñig

Dra. Ana Torres Arroyo



*A la memoria de Lorena*

## AGRADECIMIENTOS

*A mis papás:*

*Ruby Rendón Ceballos*

*Roberto Aguilar Mercado,*

*por todo el amor y paciencia  
que invirtieron en mi educación.*

*A mi familia y amigos, que les robe el tiempo  
que les correspondía para hacer este proyecto.*

Esta tesis concluye gracias a innumerables y afortunados apoyos. A quienes menciono, lo hago en orden alfabético, no deseo dar una jerarquía a todas las muestras de apoyo incondicional e interés académico, recibidos a lo largo de este proceso.

A la Universidad Iberoamericana, mi *alma Mater*.

Al Departamento de Arte, por su respaldo y confianza a: Dr. Javier Cuesta Hernández, Dr. Francisco López Ruiz, Dra. Paula Mués Orts, Dra. Olga Rodríguez Bolufé y Mtra. Ana Torres Arroyo.

Al Departamento de Diseño, por su apoyo y cariño, principalmente a: Dra. Patricia Espinosa Gómez, Mtra. Georgina Durán Quezada, Mtra. Gabriela García Lamelas, (becaria) María Marín de Buen, Mtro. Jorge Meza Aguilar, Esther Reyes Meza; y a todo el personal del Área de Imagen Digital, particularmente a: Víctor Martínez Rodríguez, Otilio Parada Hidalgo y al Mtro. Alejandro Ramos Castro.

A la Biblioteca Xavier Clavijero, a su personal siempre atento, en particular al Mtro. Luis Inclán Cienfuegos.

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

Al Dr. Jaime Cuadriello Aguilar, por ser un vivo ejemplo de amor a este país y de vocación para seguir el camino en la Historia del Arte.

A la Lic. Concepción Christlieb, que amablemente me permitió contar con documentos de la Academia de San Carlos, de la Escuela Nacional de Arquitectura, que fueron esenciales para este proyecto.

Al Dr. Omar Escamilla, quien generosamente abrió las puertas del acervo de la Biblioteca Manuel Tolsá, del Palacio de Minería, para esta investigación.

A la Mtra. María Eugenia Quintanilla Silva y a Mtro. Jorge Rivera Serra, curador del Acervo de la Academia de San Carlos, que permitieron fotografiar *La cabeza de Cicerón* para completar este estudio.

Y de todo corazón, agradezco a mis colegas y queridos amigos, al Mtro. José Luis Hernández, Lic. Alejandro Herrera, Lic. Erandi Rubio Huertas, Mtro. José de Jesús Olvera Cruz, y al Dr. Carlos Molina Posadas, que con infinita paciencia leyeron esta tesis y bondadosamente la enriquecieron con sus valiosos comentarios.

*Nora Karina Aguilar Rendón*  
*Ciudad de México, junio del 2010.*

## ÍNDICE

Introducción .....	I
CAPÍTULO I • ORÍGENES DEL DIBUJO .....	1
I. Orígenes del concepto del dibujo.....	1
<i>Cennino Cennini (c. 1360- c. 1440)</i> .....	4
<i>Leon Battista Alberti (1404 - 1472)</i> .....	10
<i>Alberto Durero (1471 - 1528)</i> .....	13
<i>Leonardo Da Vinci (1452-1519)</i> .....	20
<i>Giorgio Vasari (1511 - 1574)</i> .....	22
<i>Fundación de Academias en Italia (1563)</i> .....	26
I.II El concepto del dibujo en España .....	31
<i>Vicente Carducho (1576-1638)</i> .....	39
<i>Francisco Pacheco (1564-1644)</i> .....	43
<i>Antonio Palomino (1655-1726)</i> .....	46
<i>Academia de San Fernando de Madrid (1752)</i> .....	53
<i>Conclusiones del capítulo</i> .....	59
CAPÍTULO II • EL DIBUJO EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS .....	78
II.I Antecedentes del dibujo en la Nueva España .....	79
II.II. La Academia de San Carlos, la “Casa de Gil” (1783).....	85
<i>Libros para una Academia</i> .....	96
<i>Un compás para dibujar</i> .....	98
<i>Un sistema por medio de salas</i> .....	123
II.III Dibujo no sólo para artistas .....	131
<i>Dibujo para ingenieros. El Colegio de Minería</i> .....	132
<i>Dibujo para botánicos. Las expediciones</i> .....	136
<i>Conclusiones del capítulo</i> .....	141
CAPÍTULO III • ANÁLISIS DEL MÉTODO DE DIBUJO DE LA ACADEMIA .....	162
III.I El método de dibujo de la Academia .....	165
<i>La observación: ver o mirar</i> .....	165
<i>La memoria visual</i> .....	177
III.II. Análisis del método .....	182
<i>Dibujo de copia</i> .....	186
<i>Esquemas por medio de cartillas</i> .....	192
<i>Esquema basado en simetría</i> .....	197
<i>Un dibujo, “La cabeza de Cicerón”</i> .....	203
<i>Dibujo al natural</i> .....	214
<i>El dibujo y el modelo de intención de Baxandall</i> .....	216
<i>Conclusiones del capítulo</i> .....	224
BIBLIOGRAFÍA .....	242
<i>Fuentes Primarias</i> .....	242
ANEXOS .....	I



# INTRODUCCIÓN

La importancia que tiene la Academia de San Carlos en la historia artística de México es incuestionable, lo demuestran los innumerables textos de notables historiadores como: Genaro Estrada (1935), Diego Angulo Iníiguez (1935), Manuel Toussaint (1943), Jean Charlot (1962), Thomas Brown (1973),<sup>1</sup> Eduardo Báez (1974), Abelardo Carrillo y Gariel (1982), Elizabeth Fuentes Rojas (2002), entre otros. Muchos son los temas que convergen alrededor de esta antigua Academia; la cual es una inagotable fuente de hechos históricos, culturales, económicos y artísticos, algunos aún sin ahondar. Sólo por mencionar ciertos tópicos: las biografías de notables estudiantes como Tomás Suria y De la Cerda Echevarría, o incluso de otros, oficiales y pensionados; el análisis de los dibujos enviados. Para la exposición en Madrid en 1716; el plan de estudios de las materias de dibujo en Minería y si hubo cursos para los miembros del Jardín Botánico; el análisis los mapas de la Nueva España elaborados por los estudiantes de la Academia; las aportaciones, por Ximeno y Planes a la materia de *dibujo natural* y otros muchos temas, que aún no han sido revisados a profundidad, como en presente trabajo, que fue abordar desde una perspectiva que incluya la didáctica las materias de Dibujo, en la Academia de San Carlos. Este es el tema que concierne a esta investigación.

Debemos aclarar que el nombre de esta tesis, planteado años atrás: El dibujo en la Academia de San Carlos; ahora sabemos que fue de principio impreciso respecto a una problemática y definitivamente ambicioso en su extensión. Desde el inicio no fue nuestra intención el análisis de los dibujos de académicos y alumnos, tampoco escribir sobre el fundador y sus habilidades como artista, sino investigar si la enseñanza del dibujo en la Academia podía resumirse en un método, y en qué consistía.

El principal objetivo de este documentos es conocer quién, cómo, y qué se enseñaba en las clases de Dibujo, en la Academia de San Carlos en Nueva España;



así, como la posibilidad de vislumbrar un método. Esta investigación concierne al siglo XVIII; cuyo período estuvo bajo la dirección de Gerónimo Antonio Gil, de 1778. Trata sobre los primeros años que anteceden la fundación de la Academia, su fundación en 1783; hasta la muerte de Gil, en 1798.

El marco teórico está basado en: Arjun Appadurai (1991), para el análisis del compás como herramienta de dibujo y para la enseñanza de éste; Gombrich (1982), para la consideración de su propuesta de fórmulas y esquemas en el *método de copia*; y Baxandall (1985) para el deliberación sobre el dibujo de bocetos como modelos de intención.

La investigación está dividida en tres capítulos, cada uno de ellos puede leerse de forma independiente; sin embargo, llevan como hilo conductor el dibujo,<sup>2</sup> su concepto y enseñanza.

El primer capítulo, tiene como objetivo hacer una breve revisión histórica de los antecedentes de la definición de dibujo e importancia en la literatura artística en Europa, principalmente en Italia, que influyeron en España. Las propuestas y conceptos, de estos tratados y manuales, convergen posteriormente en la fundación de la Academia de San Carlos y en forma en la que se educó el dibujo. Se revisan los principales tratados españoles y se presenta un panorama general de las academias españolas.

Básicamente, este capítulo nos da las bases del concepto de dibujo, que tuvo dos acepciones: el *disegno interno*, ligado a la imaginación y el *disegno externo*, vinculado más al dibujo por observación (imitación o representación); éste último, es el que seguiremos a lo largo de los dos siguientes capítulos. La razón, no es por que el *disegno externo* sea más importante que el interno, sino por que consideramos le antecede en el proceso de aprendizaje y tiene una importancia medular en el dibujo académico.

El segundo capítulo, trata sobre el dibujo en la Academia de San Carlos. Inicia con los antecedentes del dibujo y en la fundación de las primeras academias en la Nueva España, posteriormente se habla de la fundación de la Real Academia de San Carlos, que gira principalmente en torno a don Gerónimo Antonio Gil. Revisamos los inventarios, por que consideramos que los objetos nos aportan información valiosa sobre el material didáctico y el sistema de salas. Particularmente revisamos el inventario de la Academia en 1778, y se desarrolla un análisis a través de una importante herramienta del dibujo, el compás; esta investigación, podría acercarnos a quienes realmente impartían las clases de dibujo a los alumnos. El capítulo finaliza con una breve reseña de otras modernas instituciones que también utilizaron o enseñaron el dibujo. Así cerramos, al obtener un panorama más amplio de la utilidad y la enseñanza del dibujo en la Nueva España.

El capítulo final, incluye un análisis del posible sistema de enseñanza del dibujo de la Academia de San Carlos, basado en principio de Vasari, en el cual las artes liberales nacen del *disegno* o dibujo. Examinamos el método de dibujo académico, desde discursos más contemporáneos, como la psicología cognitiva y el pensamiento visual. Concluimos que el método de la Academia tiene como fundamento: la observación, la memoria y la simetría. Presentamos el método de dibujo de la Academia de San Carlos como un sistema basado en esquemas y fórmulas, como Gombrich plantea. A la postre, se reflexiona sobre el dibujo vinculado al modelo de intención de Baxandall y la importancia del bocetaje.

Finalmente, nos parece pertinente comentar, que la presente tesis es el resultado de los estudios de la Maestría en Estudios de Arte; sin embargo, le precede la docencia de más de diez años de la asignatura de dibujo dentro la Licenciatura en Diseño Gráfico. Esta experiencia y la aplicación práctica del dibujo en el ámbito profesional del Diseño, influyen en la visión de la presente investigación; probablemente esta perspectiva sobre el dibujo en la Academia, arroje nuevas

interpretaciones sobre lo que se ha escrito sobre San Carlos, desde un enfoque multidisciplinario.

Esperamos que el presente documento sea de utilidad para historiadores del arte, arquitectos, diseñadores, artistas; y todos aquellos, maestros y alumnos, que tengan una fascinación por el dibujo y sus alcances. La búsqueda de un público más amplio, es la razón por la cual, se han incluido algunas notas de pie de página fútiles para historiadores del arte; es nuestra intención enriquecer la lectura de personas de otras disciplinas y de esta forma que todo lector pueda entender claramente el sistema de la enseñanza de la Academia y cuáles fueron sus aciertos; así como recuperar valiosas aportaciones del método de dibujo de la Academia de San Carlos del siglo XVII, y aplicarlas hoy en la docencia del Dibujo.

---

<sup>1</sup> Tomás Brown en su libro de *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, habla sobre los alumnos, las inscripciones, pensionados, premios, y estatutos. Sin embargo, no aborda particularmente las clases de dibujo o el funcionamiento de las salas, pero hace la invitación de contemplar la rutina diaria, esta perspectiva la tomaremos en el segundo capítulo.

<sup>2</sup> Existen múltiples tipos de dibujo, sus clasificaciones varían según los autores. Algunos se basan en su clasificación en la forma de dibujar (pictórico o lineal), el método de dibujo (analítico, por instrumentos, a mano alzada, etcétera), por el modelo a dibujar (paisaje, retrato, bodegón); sin embargo, al dibujo que más referimos en este documento es el dibujo basado en la observación, principalmente el dibujo de figura de cuerpo humano.

# CAPÍTULO I • ORÍGENES DEL DIBUJO

Con el objetivo de conocer los antecedentes del concepto de dibujo, y los métodos de enseñanza que posiblemente se aplicaron en la Academia de San Carlos, se revisaron algunos tratados y manuales de pintura. Estos textos fueron elegidos por las siguientes razones:

- Reconocen la importancia del dibujo en el proceso creativo de la obra.
- Fueron publicados antes de la fundación de la Academia.
- Los tratados que se incluyen son principalmente escritos por artistas y teóricos del arte. Porque es el artista, quien en su experiencia creativa, sabe que existe una idea en su mente, antes de dibujarla y pintarla. El dominio del dibujo permite delinear la imagen en una superficie plana, lo más cercana posible a lo que había visualizado en la mente o de lo que se ha mirado.
- Esas obras incluyen enfoques didácticos; en ellos se narran diferentes métodos de enseñanza.
- A lo largo de los tratados, podemos percibir en torno al dibujo un entusiasmo por los autores: al explicar la experiencia de dibujar, al describir un placer de mirar la armonía de los dibujos bien trazados y por la convicción de una necesidad de que los futuros artistas aprendan dibujo.
- Esta literatura es la base de la concepción del dibujo como materia elemental dentro de las academias de arte del siglo XVIII.

## *I. Orígenes del concepto del dibujo*

El presente capítulo tiene como objetivo, revisar la construcción teórica del concepto de dibujo en Europa, principalmente en Italia, y posteriormente, en España, centrado en los siglos XV al XVII.<sup>1</sup> Esta revisión se basa en la literatura artística de la época; de ella, seleccionamos un *corpus* de libros y manuales, donde es posible encontrar referencias sobre el dibujo, su definición, clasificación, e inclusive, algunas propuestas de métodos

para el aprendizaje del mismo. La importancia de dichos tratados radica en la influencia que tuvieron en el pensamiento de otros autores, así como el uso del concepto del dibujo, como base para fundamentar el discurso de la liberalidad de su oficio.<sup>2</sup> En los siglos XIV y XV, el dibujo era considerado parte del proceso mental del artista, “padre de la pintura”, el elemento que hermana a las artes de disegno.”<sup>3</sup>

Son muchos los autores que escriben tratados en Italia en el siglo XVI, como: Benedetto Carchi, Paolo Pino, Michelangelo Biondo, Antonio Francesco Doni, Ludovico Dolce, A. Gilio, Vicenno Dante, Gabriele Paleotti, Raffaele Borghini, Paolo Lomazzo, Federico Zuccaro,<sup>4</sup> Andrea Palladio. Sin embargo, los autores y libros que se han incluido aquí por su importancia o porque formaban parte de la biblioteca de la Academia de San Carlos:

- Cennino Cennini, *El Libro del Arte*, publicado a finales del siglo XIV, en Italia.
- Leon Battista Alberti, *De la pintura*, publicado en 1435, en Italia.
- Alberto Durero, *Apuntes de Dresde*, publicada en 1528.
- Giorgio Vasari, *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, publicada en 1550.
- Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura*. La primera edición fue publicada en 1651.

La razón de su elección es por ser importantes antecedentes de los tratados en España, que posteriormente serán llevados a la Nueva España. Por ejemplo, es posible ver cómo las teorías de Leonardo y Vasari son implementadas y en la fundación de las Academias en Italia y posteriormente en España.

Los antecedentes de una práctica sistematizada del dibujo se encuentran en los talleres de los agremiados. Antonio Forcellino escribe sobre la biografía de Miguel Ángel Buonarroti;<sup>5</sup> nos dice que el dibujo que existía en los talleres era escaso y se consideraba una actividad privilegiada,<sup>6</sup> pues el papel era muy caro y no se podía desperdiciar; además, los aprendices<sup>7</sup> tenían acceso limitado a dibujar con los modelos vaciados en

yeso que eran propiedad del jefe del taller.<sup>8</sup> Este proceso, lo describe Nikolaus Pevsner, desde el ingreso de los niños y jóvenes al taller:

A la edad de doce años o más, un chico podía entrar al taller de un pintor como aprendiz y de dos a seis años aprendía todo lo necesario, desde moler hasta preparar los fondos para dibujar y pintar. Al mismo tiempo se esperaba que hiciera todo tipo de servicios para la casa de sus maestros. Tras concluir el aprendizaje podía pasar a ser oficial y después que pasaran varios años, obtener su certificado de maestro de la compañía local de pintores o la compañía a la que los pintores pertenecieran y podía instalarse como pintor independiente.<sup>9</sup>

En la práctica es posible apreciar cómo el dibujo va, de ser –en un inicio– una actividad restringida, a convertirse en lo fundamental, en el corazón mismo de las academias de arte del Renacimiento y de la etapa manierista. Así, con el paso del tiempo, comienza a considerarse el arte del dibujo, como necesario para obtener maestría en la pintura. Es evidente que se realizan esfuerzos por estructurar lineamientos para la enseñanza del dibujo que dan, como resultado, la fundación de las academias en sus diferentes etapas. Éstas constituyeron un sistema innovador de enseñanza, cuya intención era desarrollar habilidades y conocimientos específicos para el ejercicio de un *arte liberal*, que además podía brindar reconocimiento y privilegios al artista.

En los tratados de arte se aprecia una evaluación del concepto del dibujo; cómo, poco a poco se convierte en un tema medular en la formación de los artistas, con una extensión dentro del contenido cada vez más amplia, con reflexiones y conocimientos más específicos; para ellos, sólo basta comparar la atención que dedica al dibujo Cennini en su tratado, en comparación a las reflexiones que hace Alberti sobre el dibujo y más adelante, con la importancia que da Leonardo Da Vinci al dibujo en su tratado. El contenido de los tratados nos muestra la transformación de la pintura, la escultura y la arquitectura como artes del *disegno*,<sup>10</sup> primero consideradas artes menores para después ser artes liberales<sup>11</sup> –pues originalmente, las artes del *disegno* no estaban incluidas dentro de las siete artes liberales y tampoco pertenecían a las artes mecánicas–. Dicha transición se basa, principalmente en la relación de las artes liberales con el dibujo,<sup>12</sup> entendido como proceso intelectual<sup>13</sup> que las sustenta por su vínculo directo con las matemáticas en la geometría, la perspectiva<sup>14</sup> y la poesía.<sup>15</sup>

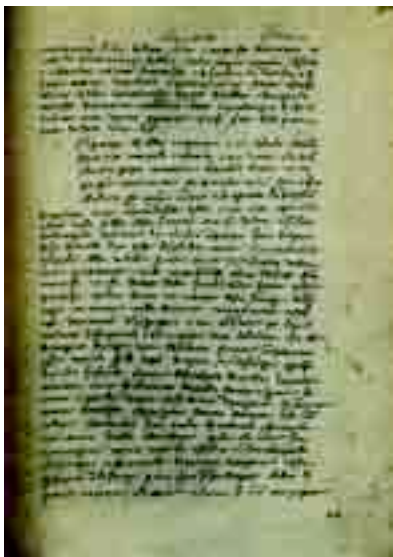
A continuación, se analizarán tratados y manuales de literatura artística arriba mencionados. El orden de los puntos que se presentan corresponde al que contiene la publicación del texto.

### *Cennino Cennini (c. 1360- c. 1440)*

Uno de los primeros<sup>16</sup> tratados que habla del dibujo en Europa, es *El Libro del Arte* de Cennino d'Andrea Cennini,<sup>17</sup> a finales del siglo XIV en Italia,<sup>18</sup> escrito en honor a Giotto.<sup>19</sup> Cennini escribe sobre muchos de los conocimientos medievales; sus aportaciones son: cómo comparar a la poesía con la pintura, cómo el pintor debe imitar (*ritrattare*) a la naturaleza, la imaginación del pintor, la búsqueda de las cosas que no son vistas y el uso de conceptos como la fantasía,<sup>20</sup> la imaginación y el *disegno*. Este último, Cennini lo define de la siguiente forma:

Pero a los términos generales empleados en escritos anteriores referentes al arte, Cennini añadió uno nuevo, el de *disegno*. Era éste un nuevo concepto que se convertirá en primordial para la teoría renacentista del arte. Es difícil comprobar si fue ésta una idea original de Cennini o un término ya empleado por aquel entonces en los talleres de pintores. En el lenguaje de Cennini, *disegno* ya se usa en las dos acepciones que hoy tiene en italiano moderno, es decir, que significa tanto el dibujo como el proyecto, la intención, el propósito. Asimismo, Cennini usa el término, dándole ambos significados a la vez, es decir, en el sentido de dibujo, de forma, de esbozo de un objeto que no tiene su fuente en el propio objeto, sino el sujeto, en el artista, y como tal en su proyecto, su intención, su idea, su concepción. Y no se entiende por *disegno* aquello que el artista reproduce, si no que lo crea; el factor activo en el arte se antepone aquí al pasivo. Y este concepto, que alrededor del año 1400 aparece en la obra de Cennini, sería uno de los conceptos esenciales de la estética renacentista.<sup>21</sup>

Más adelante podremos apreciar, cómo el concepto de *disegno* será utilizado en Italia con esta amplia acepción, de que el dibujo es la idea del artista plasmada en papel.



Página de *El libro del Arte*, Biblioteca Mediceo-Laurenziana. Codex 23, p. 78, Fol. I.

Cennini, Cennino, *El libro del arte*, Buenos Aires: Argos, 1947, p. 33.

Lámina 1.1.

El texto de Cennini inicia con el uso que desea para su obra: “Para que sea de utilidad, provecho y beneficio de quien quiera dedicarse a dicho arte”,<sup>22</sup> con estas palabras, podemos leer la intención didáctica<sup>23</sup> con objetivos prácticos, pero también podemos hablar de alguien que tiene un interés vocacional hacia el arte. El libro expone conocimientos y reflexiona sobre principios del oficio que se guardaban celosamente en el corazón de los talleres. Podemos reflexionar también, sobre el nombre del mismo tratado, pues a pesar de sólo contener información sobre pintura, lo define simplemente, como *Arte*;<sup>24</sup> la razón es que en ese momento se entiende únicamente, como un libro que difunde un conjunto de reglas.<sup>25</sup> A lo largo del texto, es posible inferir que Cennini está transcribiendo sus conocimientos adquiridos en el taller y su experiencia personal; también podemos escuchar la descripción minuciosa de un maestro, cuando explica una tarea a un aprendiz de pintura.

Abordaremos los capítulos más significativos en torno al dibujo. En el Capítulo I, el texto inicia planteando la condición de libertad que tiene el artista de ejercer su fantasía, al mencionar como ejemplo: que “[...] el pintor es libre para representar una figura erguida, sentada, mitad hombre y mitad caballo, tal como le plazca, según su “fantasía.”<sup>26</sup> Cabe mencionar que el término fantasía en ese tiempo, podía tener una connotación negativa más cercana a una mentira, que a un proceso



creativo e innovador; sin embargo, Cennini se refiere aquí a la habilidad de un artista de imaginar una realidad que simule ser real, o que sea capaz de generar algo más que la realidad. Más adelante, define la pintura como: “es éste un arte que se llama pintar, el que conviene tener fantasía y destreza de mano.”<sup>27</sup> En esta definición de pintura, el autor une el ejercicio intelectual a la habilidad manual de trazo y propone el binomio básico de pintura y dibujo. También considera que la fantasía es un don del artista vinculado con la creación de un estilo personal, al decir que “[...] de ti depende que si un punto de fantasía te concedió la naturaleza, al final has de hallar algún estilo que sea propio tuyo.”

Cennini define la pintura y la divide en dos partes: “El fundamento del arte y el principio de todos estos trabajos manuales es el dibujo y el colorido”.<sup>28</sup> La discusión rondó alrededor de qué era más importante, si el dibujo o el color; este cuestionamiento era un tema común en los tratados, en esta ocasión Cennini considera al dibujo en primer lugar y lo sitúa como eje de creación y adjudica menor importancia el uso del color.<sup>29</sup> En el Capítulo VII, enumera las tareas que tienen más relación a la técnica, al hablar de “cómo debes empezar a dibujar con estilo<sup>30</sup>, y con qué luz”; además, el artista italiano de hace una brillante observación al vincular la vista y la luz, la mano y el trazo con las siguientes palabras:

Empieza entonces a dibujar con cuidado las cosas más agradables que se te ocurran: así irás acostumbrando a tu mano a mover el estilo sobre la superficie de la tablilla, sin apenas ver el principio lo que haces, marcando los trazos poco a poco y volviendo varias veces sobre ellos para crear sombras. Si en los extremos quieres hacerlas más oscuras, insiste más en ellos; por el contrario, en los relieves no insistas mucho. El timón y la guía de esta técnica son la luz del sol, la luz de tu ojo y tu mano; pues la razón nada puede hacer sin la ayuda de estas tres cosas. Sin embargo, conviene que cuando dibujes la luz sea suave, y el sol te ilumine por la izquierda y con esta precaución empieza a ejercitarte en el dibujo, tratando un poco cada día para que no fatigues ni te envious (*sic*).<sup>31</sup>

El autor señala al dibujo, como actividad intelectual, que requiere la unidad inseparable de la luz, la vista y la mano. Sin mencionar específicamente a la ciencia de la Óptica,<sup>32</sup> establece la necesaria relación de la observación<sup>33</sup> y la

razón, que dan por resultado los trazos de la mano. En este capítulo, Cennini no cita a ningún autor, pero por el contenido de estos comentarios podemos inferir que sus palabras son más del resultado de un conocimiento fruto de la intuición, la observación y la reflexión de quien dibuja, y por supuesto los conocimientos adquiridos por medio de la práctica; por ello es importante, señalar que la tradición y conocimiento que ya existían dentro de los talleres; y que Cennini utiliza para hacer descripciones metafóricas para transmitir una experiencia; por medio de la analogía de la luz como timón, que guía y da dirección a la mano. También, es posible apreciar que la recreación del modelo es por medio de la visualización de las luces para el dibujo de sombras (recordemos que se dibujaba con un carboncillo sobre fondo blanco).

En el Capítulo LXX, titulado: “De las medidas que debe tener el cuerpo humano de un hombre bien formado”, Cennini menciona otro aspecto importante, acerca de la Anatomía, con un sencillo, pero elemental sistema antropométrico,<sup>34</sup> Cennini propone una relación de partes, cuyo parámetro de proporción es principalmente el rostro: divide la cara en tres partes.<sup>35</sup> Considera que la medida de un rostro es igual a la medida que hay del hombro al codo, del codo a la muñeca, de la garganta al estómago. Concluye: “[...] la longitud total del hombre debe ser igual a la distancia entre sus dos brazos extendidos. En total, debe medir ocho rostros y dos de las tres medidas.”<sup>36</sup>

En estas explicaciones excluye las proporciones de la mujer y argumenta que: “Las de la mujer las dejo de lado, pues ella no tiene medidas perfectas”; esta concepción no es particular del autor, proviene desde la antigüedad. Este comentario nos parece de interés, porque el estudio de cánones de proporciones humanas para el dibujo puede abrir la puerta a posteriores investigaciones de género sobre este tema.

*El Libro del Arte*, trata en el Capítulo LXXXVII de cómo pintar edificaciones, y explica cómo trazar las líneas de perspectiva, por medio del trazo de las cornisas

de los edificios; estas líneas de trazo del edificio las podemos traducir como las líneas paralelas convergentes para la construcción de una perspectiva intuitiva pues no se habla de un método. El siguiente capítulo, habla de cómo hacer la “copia de una montaña natural” y nos sugiere algo similar a una perspectiva aérea;<sup>37</sup> con esto termina el tema y no se menciona ningún otro principio de perspectiva<sup>38</sup>, a pesar de que en esa época ya se manejaban algunas reglas empíricas para lograr profundidad.<sup>39</sup>

Más adelante, en el Capítulo CIV, cuando habla del modo de pintar sobre una tabla, invita al lector a ingresar a un taller para aprender otros elementos inherentes al arte, y dice: “[...] siempre dibujando sin desmayar nunca, ni en días de fiesta ni en días laborables.”<sup>40</sup> Así vuelve, sobre la constante ejecución del dibujo, pero deja claro que ninguna práctica sirve, sin la ayuda y dirección de un maestro, e invita a un trabajo constante, pues quien dibuja sabe, que es una habilidad que, si se deja de practicar, existe la posibilidad de perder habilidad y destreza. Podemos ver, que incluso antes de la fundación de las academias, los maestros solicitaban rigor y disciplina en el ejercicio del dibujo.

En los siguientes capítulos, explica la elaboración de las herramientas para el dibujo, como los carboncillos de sauce, pinceles de marta, tablas de *boj* y el corte de plumas. Además, incluye un espacio extenso, dedicado a la preparación de pigmentos, aplicación de yesos y dorados. Cennini no sólo ofrece un recetario o un manual técnico, también, por momentos guía al lector a observar y reflexionar sobre lo que se mira; explica detalladamente para que el artista pueda ser capaz de representar cualquier objeto: vestidos y mantos, agua con o sin peces e incluso, la carne, y diferencia de la representación de la de un hombre vivo o muerto:

Pero sobre tabla cubre la zona como te he enseñado para pintar un rostro vivo y con colorido, y, con el mismo procedimiento, marca las sombras con verdacho. Y no pintes ningún rubor en sus mejillas, ya que los cadáveres no tienen color; por el contrario, toma un poco de ocre amarillo y prepara con él tres tonos para la encarnación [...].<sup>41</sup>

Cennini vuelve a mencionar y retoma la necesidad de *copiar del natural*,<sup>42</sup> y para ello, sugiere elaborar modelos por medio de vaciados de las cosas naturales, particularmente de rostros.<sup>43</sup> Al final, concluye el libro solicitando bendiciones para quien leyera el libro diciendo: “[...] les concedan la gracia de estudiarlo bien y memorizarlo, para que con el sudor de la frente puede vivir en paz y mantener a su familia [...].”<sup>44</sup> Es curioso cómo en el discurso del autor, en estas líneas finales, se refiere a la pintura con una definición cercana a la artes mecánicas a pesar de los argumentos que planteó a lo largo de su obra sobre el *disegno*, como elemento central de la creación de la pintura. Como lo explica Tatarkiewicz:

[...] a los términos generales empleados en escritos anteriores referentes al arte, Cennini añadió uno nuevo, el de *disegno*. Era éste un nuevo concepto, que se convertiría en primordial para la teoría renacentista del arte. Es difícil comprobar si fue ésta una idea original de Cennini o un término ya empleado por aquel entonces en los talleres de pintores. En el lenguaje de Cennini, *disegno* ya se usa en las dos acepciones que hoy tiene en italiano moderno, es decir, que significa tanto el dibujo como el proyecto, la intención, el propósito. Asimismo, Cennini usa el término dándole ambos significados a la vez, es decir, en el sentido de dibujo, de forma, de esbozo de un objeto que no tiene su fuente en el propio objeto sino el sujeto, en el artista, y como tal en su proyecto, su intención, su idea, su concepción. Y no se entiende por *disegno* aquello que el artista reproduce, sino que lo crea; el factor activo en el arte se antepone aquí al pasivo. Y este concepto, que alrededor del año 1400 aparece en la obra de Cennini, sería uno de los conceptos esenciales de la estética renacentista.<sup>45</sup>

Como lo explica la cita anterior, la obra de Cennini trasciende por la propuesta del concepto de dibujo, pues propone un sentido estético, expresivo y funcional que fue básico para las artes liberales en el Renacimiento. Además, reúne el conocimiento que había en los talleres, y de maestros como Giotto; e influye en tratados posteriores: como *Vidas*, de Vasari y el *Tratado del Arte*, de Leonardo.

## *Leon Battista Alberti (1404 - 1472)*

Leon Battista Alberti<sup>46</sup> es de los primeros autores, junto con Cennini, que hace referencia al término *disegno* como dibujo. Alberti publicó *De pictura* en latín y *Della pittura* en italiano, en 1435 y 1436 respectivamente. Leon Battista presenta en su obra conceptos, como *disegno interno y externo*, la *ventana albertiana*,<sup>47</sup> el *punto central del ojo*, entre otros; nociones que transformarán de modo contundente la manera de plantear la pintura y por ende, el dibujo y pensamiento sobre la representación.<sup>48</sup> Alberti plantea la utilidad del conocimiento, como herramienta; por ello al dibujo podemos considerarlo desde su punto de vista como un medio útil para la construcción de obras o del propio destino.

En Italia, el ideal cristiano de vida ascética había retrocedido ante la personalidad que se desenvuelve naturalmente, partiendo de sus disposiciones y se completa en sí misma. En Italia, en efecto, se desarrolla en el siglo XV, el *uomo universale*. Reconocemos este tipo de hombre en la autobiografía de Leon Battista Alberti, en el amplio perfil de la persona de Leonardo: “El hombre ha sido creado, nos dice Leon Battista Alberti, para la actividad; ésta es su fin ser útil, su destino.”<sup>49</sup>

Alberti considera que el dibujo rebasa ampliamente el ser sólo un medio para plasmar la realidad tangible y propone que el dibujo es el conducto para realizar un *proyecto* o de *proyectar*; esto significa, la configuración de algo que aún no existe, trazar un plan para la ejecución posterior, pues permite ver y comunicar una idea que en el futuro se puede pintar, construir o esculpir. Así, Alberti plantea la concepción de *disegno interno*,<sup>50</sup> que se refiere al dibujo, como el reflejo de las ideas que se generaban en la mente. El *disegno* servía para elaborar una pintura, una escultura o un edificio.

El dibujo (*disegno*) fue para Alberti, uno de los elementos esenciales del arte. Así, en el proemio a su tratado de arquitectura afirma que el edificio es cierto cuerpo hecho de diseño y de materia, el uno se produce por el ingenio y la otra por la naturaleza, por lo que en uno se procede con aplicación de mente y pensamiento y en la otra, el arreglo (*aparachiamiento*) y selección. Luego, al comenzar el primer Libro, habla del papel del diseño en arte de construir, diciendo que «la fuerza y la regla de los diseños consiste en saber reunir, con perfecto buen orden, la línea y los ángulos [...]. Toda la forma que tiene el edificio reposa en sus diseños. No posee el diseño por sí

mismo, tendencia a seguir la materia [...]» Con la ayuda de la razón y la experiencia da forma al edificio, que es independiente de la materia [...] Entendemos pues, por diseño, un proyecto (*preordinatione*) concebido por el ingenio, que consta de líneas y de ángulos y es dictado por la razón con el talento.<sup>51</sup>

De esta forma, Wladyslaw Tatarkiewicz, en su libro: *Historia Estética*, concluye que Alberti entiende el término diseño, como un *proyecto preconcebido* que es posible ver por medio de trazos de líneas y ángulos. Este mismo concepto, es posible encontrarlo en otros tratados de arte posteriores, como los de Alberti, Leonardo y Durero.

En su obra *De la Pintura*, dedica su estudio en primer lugar a Filippo Brunelleschi<sup>52</sup>, y en segundo a Giovan Francesco Gonzaga.<sup>53</sup> Alberti menciona en su dedicatoria, el placer que tenía Francesco Gonzaga hacía las artes liberales, y define su obra de la siguiente forma:

*De pictura*, que en tu nombre hice en lengua toscana. Verás tres libros: el primero, todo matemático, hace surgir desde las raíces de la naturaleza este legendario y nobilísimo arte. El segundo libro pone a mano del artista, el arte, distinguiendo sus partes y demostrándolo todo. El tercero instruye al artista en qué y cómo puede y debe alcanzar el perfecto arte y conocimiento de toda la pintura.<sup>54</sup>

A lo largo de la literatura artística, encontraremos de manera reiterada, el vínculo de la pintura, escultura y arquitectura con el dibujo; pues estas artes requieren de una serie de conocimientos: “una elevada formación” en anatomía, proporciones, y conocimientos de óptica, así como el dominio del método de perspectiva que estará relacionado con las matemáticas (*quadrivium*) y de la composición que relacionan con gramática e historia (*trivium*).<sup>55</sup> Autores como Ghiberti,<sup>56</sup> Alberti y Leonardo<sup>57</sup> con la intención de enaltecer la pintura, la escultura y la arquitectura como artes liberales, utilizaran argumentos como: el vínculo con las matemáticas y el concepto de dibujo, para ser reconocidas como ciencias por su relación con la invención:

[...] las artes estaban basadas en *ingenium* y la *inventio* y que, en oposición a la artesanía, eran ocupaciones intelectuales, en las que el trabajo corporal no

desempeñaba papel alguno. Del artista se esperaba una elevada formación. Debía tener conocimientos de anatomía, perspectiva y teoría de las proporciones. Además, requería el dominio de la aritmética y la geometría, ambas artes liberales.<sup>58</sup>

El *ingenium* o talento deviene de la relación de la pintura y la literatura, pues para ambas artes se requiere de talento.<sup>59</sup> Para Alberti y Zuccaro, el dibujo o *squizzi*,<sup>60</sup> será la operación intelectual que lleva a la invención. Es decir, el dibujo no es sólo líneas y trazos; sino que las figuras sobre papel son el resultado de un proceso que sucede dentro del pensamiento del artista, es decir, son fruto del *ingenio*.<sup>61</sup> El *ingenio* en ese momento se entiende, como un don innato que en conjunto con la diligencia, el trabajo constante y comportamiento modesto, lleva a la excelencia del arte y a la superioridad del artista sobre el artesano. El dibujo también será definido, como *dibujo técnico*, por su estrecha relación con las matemáticas, que lleva al dibujo a ser percibido, como *ciencia del dibujo*. Por otro lado, el dibujo también será considerado una forma de representar la realidad, como cuando Leon Battista Alberti<sup>62</sup> plantea la imitación de la naturaleza, como la *acción verdadera*, como un principio aristotélico que sustenta al dibujo, como representación del mundo.<sup>63</sup> Este dibujo es considerado, como *disegno esterno*, y es lo que se define actualmente como dibujo de representación, elaborado a partir de una minuciosa observación. Alberti le otorga una categoría de ser base del conocimiento, a la razón y al método, necesarios para el aprendizaje de las artes. También considera la unión de la teoría al ejercicio de las artes de forma constante al decir que “no existe para ellas más maestro que la práctica.” Al igual que Cennini, Alberti habla sobre un ejercicio constante del dibujo.

Alberti considera que la *invención*, es una parte que el artista debe incluir en todos sus diseños. Consideramos que con lo anterior, coloca al dibujo en una comparación, donde por un lado, se encuentra la reproducción de lo que es visible<sup>64</sup> y por otro lado menciona el proceso mental que incluye elegir, dividir, ordenar en cierta unidad y simetría<sup>65</sup> para generar belleza.<sup>66</sup> Ésta es una postura Aristotélica, en la que es necesaria la imaginación para crear belleza. Alberti plantea argumentos que serán elementales en la definición de dibujo en los

próximos siglos; podemos encontrarlos en los tratados españoles del siglo XVII; como la influencia en la ideas de la liberalidad de la pintura en los textos de Gaspar Gutiérrez, del que hablaremos más adelante.

### *Alberto Durero (1471 - 1528)*

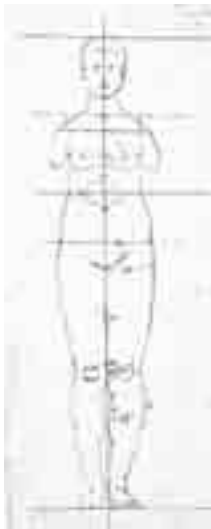
Alberto Durero<sup>67</sup> es un notable artista, incluso era ya famoso durante el Renacimiento, como es posible apreciar en el libro de Vasari, *Vidas*.<sup>68</sup> Durero hizo notables aportaciones en el área del grabado, en la teoría de las proporciones<sup>69</sup> humanas y en los aspectos teóricos de la perspectiva que han sido recuperadas de las más de 1500 hojas de sus apuntes. En ellos, hace un meticuloso estudio de la relación de proporciones y la construcción de la figura del cuerpo humano. Revisamos aquí su obra porque encontramos en el *Programa de estudios de la Academia de San Carlos*, y dice: “4º Otro [curso] de la proporción del cuerpo humano tomado por los mejores de Alberto Durero.”<sup>70</sup>

La primera parte de su obra fue publicada poco después de su muerte, como *Apuntes de Dresde (Dresdner Skizzenbuch)*, en 1528. Ese mismo año, se publican *Cuatro libros sobre las proporciones humanas*, otra extensa publicación sobre la simetría y la proporción de la figura humana. Los *Apuntes* son en realidad, cuadernos de estudios personales del artista, en su búsqueda por la construcción de la figura humana. Durero menciona en ellos, que él no sabía de nadie que conociera el sistema de proporciones humanas, excepto a Jacopo de Barbari,<sup>71</sup> un pintor veneciano, éste le había enseñado cómo construir un hombre y una mujer con base en medidas. A partir de ese encuentro, Durero busca, conocer más sobre este sistema antropométrico, pero *Jacobus* no quiso darle más explicaciones. Así que el brillante artista decide investigarlo por su cuenta. Estudia a Vitruvio,<sup>72</sup> Euclides,<sup>73</sup> y Gaurico.<sup>74</sup> Durero viaja a Bologna con el objetivo de aprender perspectiva, y probablemente tiene contacto con Paciolo —este hecho, puede explicar cómo Durero tuvo acceso a los dibujos de Leonardo—.



En los *Apuntes de Dresde*, encontramos la búsqueda de un sistema de proporciones, sobre una serie de figuras humanas; la reflexión sobre las proporciones fue fundamental para la enseñanza del dibujo en las academias, por ello consideramos importante aquí incluirlo. Durero experimenta con diversos sistemas, antes de lograr un sistema antropométrico fraccionario. Dentro de los *Apuntes de Dresde*, es posible identificar diversos métodos que Durero expone para el dibujo de la figura humana, y que en adelante vamos a analizar...

El primer método inicia con un método basado en el triángulo,<sup>75</sup> consiste en trazar una figura humana con la ayuda de un *triángulo equilátero*; donde la distancia entre los pezones es igual al punto bajo del cuello. Esta sencilla guía permite al artista, ubicar la altura y el ancho del pecho.



Método de triángulo.

Construcción de mujer desnuda.

Marca de agua: tridente.

Albrecht Dürer, *The human figure by Albrecht Dürer, The complete Dresden Sketchbook*, New York: Dover Publications, 1972. p. 15.

Lámina 1.2.

Más adelante, Durero combina el método del triángulo con un método circular construido, por medio de un compás.



#### Método de circular

Construcción de mujer desnuda. Marca de agua: cabeza de toro con cruz y serpiente.

Albrecht Dürer, *The human figure by Albrecht Dürer, The complete Dresden Sketchbook*, New York: Dover Publications, 1972. p. 29.

Lámina 1.3.

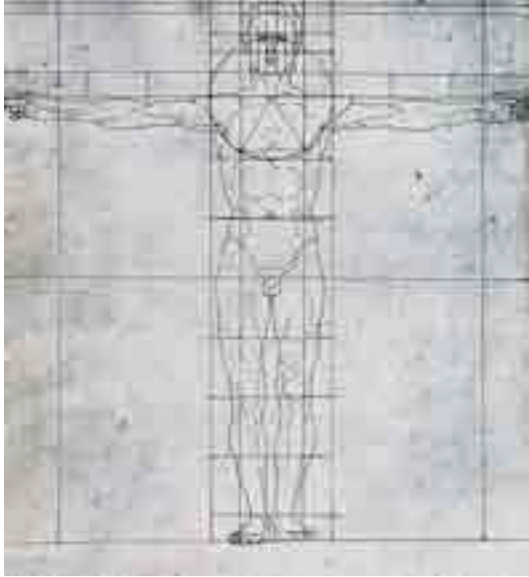
Junto al dibujo –Dürero explica el método– la traducción del texto dice:

Draw a line divided into eight parts. Call the top “a.” The first section of eighth denotes the head. The large circle denotes the arms. It is one quarter of the length. In its center is the depression of the heart. The small circle is to have a diameter one quarter less than the large one. Its center is to be the navel, located on the low point of the large circle. The low point of the smaller circle is the groin. Mark it with an “a.”

“Now take the compass and place it on the last –mentioned point and open it to the center of the depression of the heart–. Then move it to the navel and draw a large arc. Where it crosses the large circle mark “b” and “c.” This is the point of attachment of the arms.<sup>76</sup>

La proporción –en este método– se basa en dividir la figura humana completa de un hombre, en ocho partes; la primera sección es la cabeza. El círculo marca los brazos, que es del largo de la altura y el centro del círculo se ubica en la depresión del corazón, que está en el esternón.

Otro método, que es posible identificar, fue propuesto alrededor de 1512, está basado en Gaurico,<sup>77</sup> es un sistema<sup>78</sup> que no sigue empleando en sus siguientes bocetos. Consiste en un hombre de nueve cabezas. El ancho del cuerpo en lateral, corresponde a dos veces, el ancho de la cabeza.<sup>79</sup>



#### Método de Gaurico

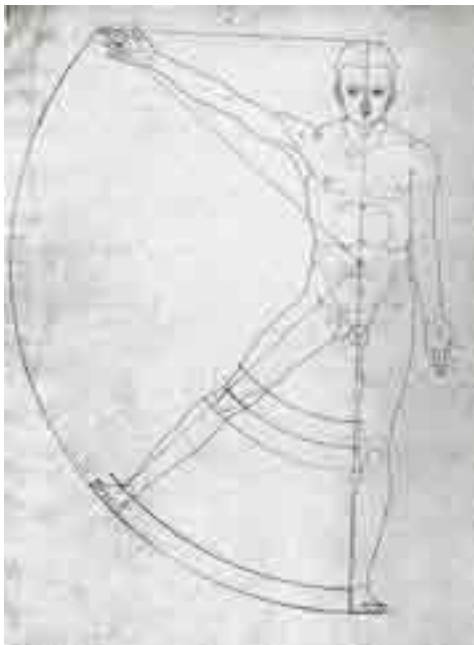
Hombre de nueve cabezas, vista frontal.

Marca de agua: tridente.

Albrecht Dürer, *The human figure by Albrecht Dürer, The complete Dresden Sketchbook*, New York: Dover Publications, 1972. p. 91.

Lámina 1.4.

Otro método que expone Durero es el *exempeda*;<sup>80</sup> y consiste, en una relación aplicada a la figura humana, basada en la proporción de los seis pies, fundamentado en el canon de Vitruvio. Este sistema lo describe Alberti en *De Statua*.



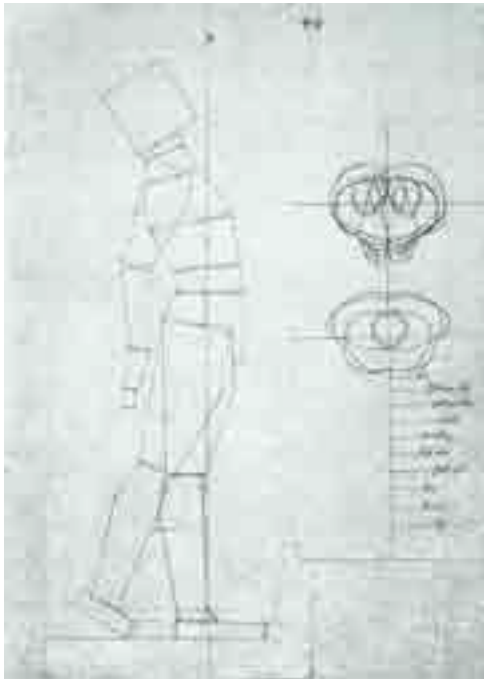
#### Método Exempeda

Hombre inscrito en un círculo, vista frontal. Sin marca de agua.

Albrecht Dürer, *The human figure by Albrecht Dürer, The complete Dresden Sketchbook*, New York: Dover Publications, Inc., 1972. p. 171.

Lámina 1.5.

Finalmente, Durero expone una estereotomía,<sup>81</sup> que consiste en la lectura de planos transversales de la figura humana y el trazo de los mismos. Durero escribe en su boceto,<sup>82</sup> los cortes: barbilla, nivel del hombro, punto bajo del cuello, pezón, cintura, rodilla, tobillo, hueso del tobillo, planta. Esta lectura permite visualizar el volumen en un plano.



Estereotomía

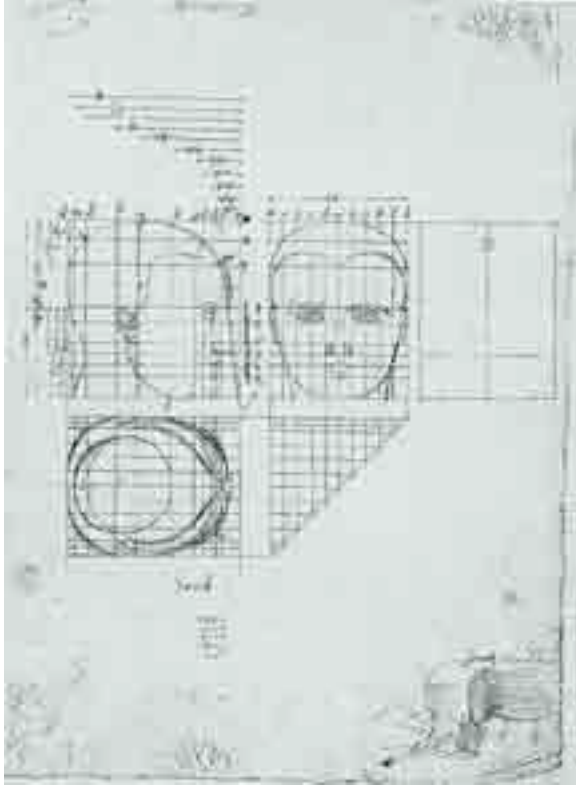
Estereotomía de hombre; cuerpo en dos secciones.

Marca de agua: pequeña jarra.  
Albrecht Dürer, *The human figure by Albrecht Dürer, The complete Dresden Sketchbook*, New York: Dover Publications, 1972. p. 203.

Lámina 1.6.

Otro sistema propuesto en el texto es el método de transferencia;<sup>83</sup> este sistema se basa en una proyección del plano de la tierra, por medio de paralelas, utilizando un triángulo para llevar las medidas de un plano a un plano, perpendicular. En *The Human Figure*, el texto explica el método:

A triangular grid is used to “reflect” each measurement at right angles from its original plane. The origin of this system is still undetermined. The use of a simple grid for the transfer of designs is already described in *Geometria Deutsch*, which was published before 1490. The method was also known to Pacioli [...].<sup>84</sup>



Método de transferencia

La cabeza construida por medio del  
“método de transferencia”

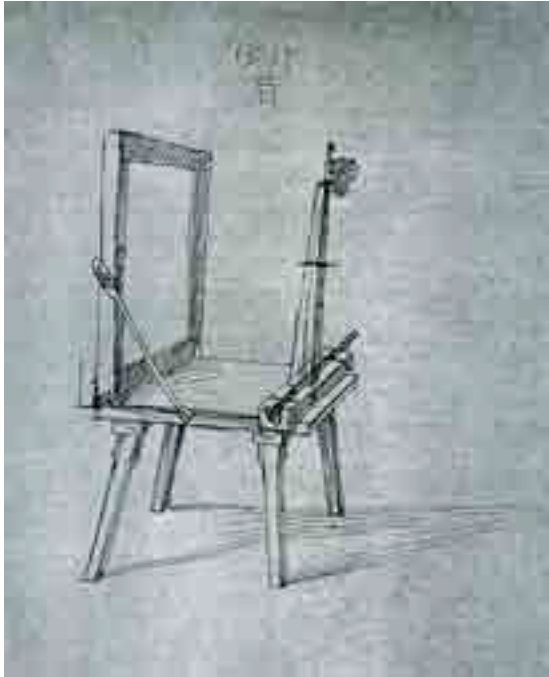
Sin marca de agua. Fechado 1512.

Albrecht Dürer, *The human figure*  
by Albrecht Dürer, *The complete*  
*Dresden Sketchbook*, New York:  
Dover Publications, 1972. p. 221.

Lámina 1.7.

La intención de buscar un canon geométrico matemático, en el cuerpo humano, ya era patente en *Los diez libros* de Vitruvio, sin embargo, en el Renacimiento,<sup>85</sup> artistas, como Leonardo y Durero experimentan en sus dibujos, nuevas posibilidades. Los *Apuntes*, en sí mismos, se vuelven hipótesis en la búsqueda de una verdad matemática en las proporciones del cuerpo; es posible, notar el ejercicio constante de experimentar diferentes métodos y relaciones de cánones por medio del dibujo. Así encontramos profundas reflexiones, sobre las relaciones de las partes del cuerpo en relación al rostro, la mano, el pie; además de estudios sobre caballos, trapos y telas,<sup>86</sup> e incluso, objetos cotidianos como tazas. El dibujo es utilizado para conocer la naturaleza y ser estudiada; así se convierte claramente, en una herramienta para el conocimiento.

Durero diseña un *perspectígrafo* y con ello, demuestra los conocimientos que tiene sobre perspectiva, al ubicar al observador en un punto de vista fijo, mostrarnos el plano perspectivo, puntos de fuga, línea de horizonte, e incluye ejercicios de perspectiva, como cubos y esferas, detalles arquitectónicos.



Perspectígrafo

Aparato de perspectiva

Marca de agua: ancla en un círculo.  
Fechado en 1514.

Albrecht Dürer, *The human figure by Albrecht Dürer, The complete Dresden Sketchbook*, New York: Dover Publications, 1972. p. 293.

Lamina 1.8.

Los apuntes y estudios de Durero fueron una influencia importante en la obra de los autores de tratados españoles; como claro ejemplo, podemos reconocer las ideas del pintor alemán en la obra de Juan Arfe,<sup>87</sup> *De Varia Commesuracion para la Escultura y la Architectura*.<sup>88</sup> La obra literaria de Durero trasciende en el tiempo y espacio hasta la Nueva España, y encontramos que Eduardo Báez<sup>89</sup> cita una obra del artista alemán, dentro de las cajas traídas de España, por Gerónimo Gil para la fundación de la nueva Academia, aunque sus obras eran conocidas, incluso, antes de la fundación de la Academia de San Carlos.

Para concluir, con la obra de Durero, en ella podemos reconocer su vasta cultura, donde el artista muestra conocimiento de las obras de Alberti, Piero de la Francesca,<sup>90</sup> Pacioli,<sup>91</sup> Viatoro Mantegna,<sup>92</sup> entre otros. También es posible, ver la influencia de otros artistas, como el *Apollo de Balvedere*, de Leonardo da Vinci, en los apuntes y estudios de Durero.

Algunos de los dibujos de los *Apuntes* forman parte de *Los cuatro libros de Proporciones Humanas* de Durero, publicados en 1528. Durero, a lo largo de sus

libros, experimenta y propone cánones diversos para la figura humana; de seis hasta diez cabezas, que permiten aplicarse en diversas anatomías, dependiendo de su raza, edad, etcétera; lo anterior habla de su visión materialista y práctica. La riqueza de sus análisis y el apego a la aplicación de la geometría y las matemáticas en su pintura, hacen que su obra literaria y artística haya trascendido, hasta las aulas de la Academia Mexicana siglos después.

### *Leonardo Da Vinci (1452-1519)*

Es imposible hablar de dibujo, sin citar a Leonardo Da Vinci y su obra, ya sea artística y científica. Los dibujos de Leonardo constituyen los principales documentos para el estudio de su desarrollo como artista, en ellos, podemos ver su detallada pulcritud, desde sus inicios como aprendiz; sus toques rápidos y breves, su gracia lineal, su lógica pictórica, sus conocimientos de perspectiva y su perfeccionismo. Leonardo es el dibujante por excelencia: presto al trazo, a la primera provocación que la naturaleza le sugiriera; no es gratuito, que sea el artista de quien se conservan más dibujos del Renacimiento. Es posible plantear, a partir de los dibujos que él elabora, que son principalmente estudios de la ciencia de la representación, de la apariencia material de los seres. Como resultado, Leonardo dibuja y escribe cuadernos de apuntes de sus actividades prácticas y científicas. La transcripción de algunos de esos apuntes, cuyos originales se han extraviado, son los que dieron por resultado, lo que conocemos, como *Trattado Della Pittura*. La primera edición fue publicada en 1651.<sup>93</sup> Este tratado nos da la visión del artista sobre la naturaleza del arte, apuntes sobre la ciencia de la pintura, reglas sobre la práctica de la misma y algunos gustos personales del pintor.

Es posible identificar que existen diferencias entre los tratados, al adjudicar mayor o menor importancia al dibujo de línea de contorno,<sup>94</sup> respecto a la ilusión de relieve, por medio de la luz, la sombra y el color. Leonardo considera el volumen visual de suma importancia para la pintura, a diferencia de Vasari, quien considera

que los contornos son una traducción de las formas que existen en la vida;<sup>95</sup> la etapa renacentista le otorgará mayor peso a la representación por medio de superficies, que al trazo de línea. Blunt explica esta jerarquía:

Otro detalle que ilustra las concepciones de Leonardo en lo relativo a la imitación de la naturaleza, es la importancia que da al relieve en la pintura. Si la pintura no tiene apariencia de relieve, no ha cumplido la primera condición necesaria para que se parezca a la cosa pintada. Para Leonardo esta cualidad del relieve tiene más importancia que la belleza del color o la corrección del dibujo.<sup>96</sup>

Leonardo plantea que el proceso de dibujar comienza con la observación de la apariencia visible de las cosas;<sup>97</sup> a pesar de su postura contraria al neoplatonismo, consideraba la armonía matemática y medible. Se esfuerza por dar a la pintura, una categoría superior, argumentando que es una actividad mental<sup>98</sup> y una ciencia<sup>99</sup>. Por ello, en sus apuntes, es posible encontrar innumerables estudios de figuras al desnudo, con diferentes posturas, brazos, piernas, cráneos. En estos dibujos y apuntes podemos apreciar la genialidad y belleza de sus composiciones en forma y color. Podemos ver, en los primeros dibujos de Leonardo, que tienen una increíble semejanza con los gestos y movimientos de las figuras en relieve de la escultura de Verrocchio.<sup>100</sup> La razón de que los dibujos de Leonardo contengan los mismos rasgos faciales<sup>101</sup> de las esculturas de su maestro, es debido al aprendizaje y memorización de los esquemas aprendidos, de los cuales se hablará en el último capítulo. Los dibujos muestran cómo fueron elaborados, con base en la observación, la intuición y depuración de cánones y estilos clásicos o de otros artistas. Este proceso, es parte del desarrollo del aprendizaje y evolución del artista, la reproducción de esquemas y evaluación de paradigmas, que parece natural en el aprendizaje del estudiante. Más adelante, cuando revisemos la obra de Vasari, volveremos a hablar de Leonardo y de su talento en el dibujo; de cómo su mente, su memoria y su intelecto permitían ver, que los “dibujos de su mano, sabían expresar tan claramente sus ideas.”<sup>102</sup>

*El Tratado de Pintura*, publicado un siglo después de la muerte del artista, contiene las bases de toda la enseñanza académica. Nikolaus Pevsner explica, que sin importar, si fue o no el fundador de la primera academia, su



relevancia es indiscutible: “Porque su teoría es lo que ha sentado las bases de cualquier futuro sistema de enseñanza académica, hasta el siglo XIX.”<sup>103</sup>

Leonardo plantea parangones, elabora clasificaciones y enumeraciones, como las siete funciones de la pintura, cinco de la escultura y los cuatro elementos de la pintura: movimiento, plasticidad, dibujo y colorido.<sup>104</sup>

Encontramos, en el *Tratado* de Leonardo, respuestas valiosas con aportaciones didácticas que aún son vigentes para cualquier estudiante que desee dibujar: cómo elegir el objeto que se va a dibujar;<sup>105</sup> que el artista debe colocarse, a tres veces, la altura del objeto a dibujar;<sup>106</sup> que se debe dibujar con atención<sup>107</sup> y despacio; que es indispensable ubicar la línea de horizonte;<sup>108</sup> que es necesario realizar un encuadre y escalar el modelo, para colocarlo dentro del formato que se va a dibujar<sup>109</sup>; es importante que el artista piense, desde dónde será vista la obra para colocarse en el mismo punto de vista del observador;<sup>110</sup> que es necesario utilizar un plomo para tener una vertical y comparar, con los contornos del modelo que se dibuja;<sup>111</sup> que el artista debe ser autocrítico y capaz de corregir sus propios errores;<sup>112</sup> que es indispensable que el artista deba elegir una fuente de luz adecuada.<sup>113</sup> Estos comentarios que pueden parecer sencillos, hacen una gran diferencia significativa en los avances de un estudiante en el dibujo. Éstas, por mencionar sólo algunas, son las razones de la importante influencia del texto de Leonardo en las Academias de Italia y España.

### *Giorgio Vasari (1511 - 1574)*

Es esencial, analizar dentro de la historia artística, el concepto de dibujo que fue planteado por Giorgio Vasari<sup>114</sup> en el Renacimiento. Él escribe la obra pionera de la historia del arte italiano: propone conceptos que son retomados posteriormente de forma constante, en tratados y manuales. Estas observaciones son de suma relevancia; incluso, son citadas textualmente y de forma constante por otros importantes autores en España, como Carducho, Pacheco y Palomino.



Portada de *Vidas*

Pevsner, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1982, p. 133.

Lámina 1.9.

La obra de Vasari: *Vidas de los más excelentes pintores, escultores*, proporciona las bases de un estilo narrativo para escribir biografías sobre artistas. Estas guías son la directriz para la crítica de arte, pero sobre todo y para nuestro interés, son la explicación y el valor del dibujo en el ejercicio del arte. Sus textos serán citados, de forma reiterada, en la literatura artística italiana y posteriormente, en la literatura castellana. Junto con Vasari, otros autores, como Castiglione<sup>115</sup> y Miguel Ángel, consideraban al *disegno* como *origine, fundamento y principio* de la pintura y la escultura.<sup>116</sup> Vasari explica la importancia del dibujo y el vínculo de la pintura y la escultura al decir:

Digo, pues, que la escultura y la pintura son realmente hermanas, nacidas de un mismo padre, que es el dibujo, en un mismo parto y al mismo tiempo, y que ninguna de ellas aventaja a la otra sino cuando la virtud y la fuerza que tienen en sí mismas hacen que un artista esté por delante de otro, y no por diferencia o grado de nobleza mayor o menor entre ellas.<sup>117</sup>

Con estas palabras, define al dibujo como actividad gestora y origen de las artes. Explica cómo el dibujo, por encima de la técnica, permite al artista, generar estupendas obras.

Todas estas profesiones y artes derivan sin duda del dibujo, sin cuyo conocimiento es imposible realizar obra alguna de valor. Todos los secretos y estilos artísticos son buenos, pero únicamente el dibujo logra superar las dificultades y ha facilitado el camino a los seres privilegiados por la naturaleza, que lograron realizar obras estupendas a través,

únicamente del dominio del dibujo, como veremos al leer las vidas de los artistas.<sup>118</sup>

Para Vasari, es evidente que el artista utiliza el dibujo, como la herramienta que configura la invención; de este modo, la composición que existe en la mente del artista se hace visible, por medio de un simple trazo de contornos. Esta invención se vuelve perceptible para deleite del espectador, a través de la aplicación del conocimiento de proporciones, anatomía, perspectiva y claroscuro.

También, menciona el dibujo de *copia de modelos* y la *copia del natural*, que se relacionan con procesos, como la observación minuciosa y la mimesis de la realidad; sin embargo, el artista va más allá, cuando también es capaz de plasmar lo que no se ve; y lo que no es posible ver, pero se puede percibir, como el espíritu de las cosas y, es materializado en el boceto o pintura. Por ello, en un retrato es posible plasmar la viveza de las personas, que sólo se puede percibir en la pintura, a través de la virtud del artista, resultado del conocimiento de las proporciones de la figura humana:

El dibujo no puede tener un buen principio, si no han hecho estudios del natural y de estatuas y relieves antiguos, y estudiado pintura con excelentes maestros. Pero el mejor estudio es el desnudos de hombre y mujeres vivos, reteniendo en la memoria los músculos del torso, la espalda, las piernas, los brazos, las rodillas y el esqueleto, de manera tal que, no teniendo los naturales delante, se puedan formar las figuras de fantasía con cualquier actitud; y también es necesario haber visto cadáveres desollados para tener idea del esqueleto, de los músculos, de los nervios y de todo lo referente a la anatomía, para poder así, con conocimiento y seguridad, colocar los miembros y los músculos de las figuras que van a dibujarse. Los que tienen este conocimiento, realizan a la perfección los contornos de las figuras y demuestran buena gracia y bello estilo.<sup>119</sup>

De esta forma, Vasari deja por escrito, parte esencial de lo que puede ser llamado, el método de enseñanza de las academias de arte, que será impartido en la sala de principios: el dibujo, principalmente por medio del contorno y la armonía de las partes; así nos indica que el conocimiento de la figura humana es elemental en la preparación del artista. Vasari nos narra la habilidad innata de Giotto para el dibujo: “Tenía una inclinación innata por el dibujo, lo que a menudo le llevaba a

representar por placer figuras del natural o de su imaginación, sobre piedras, tierra o arena.”<sup>120</sup>

Queda así, plasmada la gran habilidad de Giotto, cuando narra el dibujo de un círculo a mano alzada; sirvió de prueba frente al Papa Benedicto XII, para mostrar su excelencia sobre otros pintores.<sup>121</sup> Consideramos extraordinario, cómo una cualidad mecánica de trazo de mano alzada, Vasari la valora por encima del dibujo de mimesis realizada por medio de la observación, el dibujo de copia de grabados y modelos e inclusive de la invención de composiciones; sin embargo, puntualiza: “Giotto había trazado la circunferencia, sin mover el brazo y sin compás”. Con anécdotas como la anterior, Vasari, de forma casi incidental, coloca al dibujo como una habilidad innata y privilegiada; inclusive, la califica de sobrenatural en los artistas, como cita en la vida de Donato.<sup>122</sup>

Vasari concibe dibujar, como un talento divino, y coloca al artista en un rango privilegiado, por encima del resto de las personas. Probablemente, solicita para todos los artistas en su obra –incluyéndolo a él–, un reconocimiento y una más amplia valoración por sus dones y obras.

Más adelante, en la vida de Domenico Ghirlandio,<sup>123</sup> Vasari menciona el dibujo, como una pulsión natural del artista, pero que también el pintor puede estudiar y desarrollar el dibujo. Aprender a dibujar, va acompañado de habilidades como la *destreza y soltura* de trazo.<sup>124</sup> Sin embargo, hace una referencia a la virtud de Giotto, de lograr un dibujo que parece elaborado con un instrumento de precisión:

Dicen que, representando antigüedades de Roma: arcos, temas, columnas, coliseos, anfiteatros, acueductos, era tan preciso en el dibujo, que lo hacía todo a ojo, sin regla ni compás ni medidas; y que luego, al comprobarlas, eran todas tan precisas, como si las hubiera calculado con exactitud.<sup>125</sup>

En el siguiente capítulo, cuando hablemos del compás quedará más clara la importancia de la habilidad del trazo de proporciones y círculos, que Vasari reconoce.

Es posible concluir, que los planteamientos de Vasari brindan las bases para considerar al dibujo, como una habilidad esencial del artista. El dibujo otorga los cimientos estructurales, y también conceptuales, de la construcción de una obra de arte liberal. Enfatiza que las bases del dibujo se encuentran, en la observación y en otras habilidades: la destreza manual y la soltura de trazo.

Finalmente, divide al dibujo, en general, en: *dibujo de copia* de grabados, modelos, *dibujo de retratos* que es similar al dibujo de representación, que hemos mencionado ya con anterioridad, y en segundo lugar, el *dibujo de composiciones narrativas*,<sup>126</sup> que consiste en crear composiciones de personajes con vestiduras y expresiones específicas, en ambientes naturales o edificios en una atmósfera de luz, que ilustra momentos bíblicos o históricos, donde el artista hacía gala de sus habilidades y conocimientos, que plasmaba en una pintura. Los estudios de Durero fueron incluidos en el curso de dibujo al natural en Europa y posteriormente en la Academia en la Nueva España.

### *Fundación de Academias en Italia (1563)*

En los tratados italianos, es posible identificar un concepto complejo del *disegno*, fundamental para colocar a las artes del dibujo en un rango intelectual. El *disegno* es el proceso mental que sucede en el artista, que va, desde la observación de lo que se mira dentro del pensamiento del artista, como la imaginación o la fantasía, y que ligado a la invención o al ingenio, construye nuevas composiciones o imágenes de sucesos que narran historias verosímiles. Para tener este nivel de credibilidad, estas composiciones requieren herramientas cognoscitivas y no sólo técnicas. El dominio del método de perspectiva, la geometría y anatomía permiten al artista, una mayor belleza que constituye un canon, cada vez más definido,<sup>127</sup> así como la teoría del *disegno* constituye la columna que sostiene la liberalidad de las artes.

Otra directriz importante es la construcción de un pensamiento, donde es posible enseñar y aprender el arte: *la dimensión académica es connatural al hecho artístico*,<sup>128</sup> aunque en un principio, las academias eran simples reuniones informales de aficionados y humanistas. Al ser este sistema de organización apoyado por el Estado, permite la fundación de las Academias de Florencia y Roma.<sup>129</sup> Nikolaus Pevsner hace alusión a este hecho con las siguientes palabras: “[...] es bastante acertado interpretar una academia del Quattrocento, como una reunión informal de humanistas que reflejan valores, como un espíritu libre”<sup>130</sup>, y el interés por la antigüedad clásica. Un ejemplo, es la *Accademia Leonardoda Vinci*, considerada la primera –que aunque, no sabemos con certeza de su existencia, por la carencia de documentos– existen grabados con la inscripción, pero sobre todo su importancia radica, en que su teoría sentó las bases de un sistema de enseñanza del dibujo durante varios siglos.



Grabado de Leonardo da Vinci o de uno de sus discípulos. Lleva la inscripción ACADEMIA LEONARDI VIN (ci)

Pevsner, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Madrid: Cátedra, 1982, p. 194.

Lámina 1.10.

De forma paralela, tenemos la fundación de la Academia de Vasari, con la elaboración de los primeros estatutos:

[...] Vasari celebró otra reunión para fundar la academia. Faltaba solamente la sanción del príncipe, Cosme de Médicis, quién la aprobó y aceptó fungir

como su presidente y protector. Se elaboraron los estatutos y se verificó la reunión inaugural el 13 de enero de 1563 naciendo la *Accademia dei disegno*. Treinta y seis artistas, casi todos florentinos, fueron sus primeros miembros; Cosme de Médicis y Miguel Ángel fueron nombrados *capi*. Subyacente quedó la compañía para cumplir las funciones piadosas, pero la nueva institución ya pudo nombrar profesores (*visitatori*) que enseñaban a los jóvenes el arte del diseño, anatomía, perspectiva y geometría.<sup>131</sup>

Existe un amplio abanico de opiniones y análisis sobre las academias; sobre su fundación se han rescatado documentos, como los estatutos de la Academia de Vasari,<sup>132</sup> los textos y apuntes de Leonardo. Se menciona constantemente, que se hacía “dibujo al natural o academia” e incluso, contamos con algunos grabados que representan lo que posiblemente, podemos considerar una sesión de dibujo:

Hay un grabado de Agostino Veneziano que lleva la inscripción: «ACADEMIA DI BACCHIO BRANDIN IN ROMA IN LUOGO DETTO BELVEDERE MDXXXI». Representa la esquina de una habitación de techo bajo, donde, bajo una luz de vela, siete artistas trabajan sobre una mesa larga. Un hombre mayor sentado dibujando a la derecha; junto a él, un artista más joven examina la estatua de desnudo femenino al estilo manierista. Un chico mira por encima de su hombro. De los cuatro jóvenes en la parte izquierda de la mesa, dos están dibujando. Parecen estar copiando la figura de un hombre joven desnudo, que está sobre la mesa, una obra del mismo tamaño que la estatua femenina desnuda. En el fondo, sobre dos plataformas de diferente altura, hay tres estatuas más, algunas vasijas, una copa y un libro. ¿Qué conclusiones pueden sacarse, a partir de este grabado?<sup>133</sup>

Pevsner describe este grabado y nos invita a reflexionar sobre qué otra información nos puede aportar esta imagen. En ella, se utiliza la iluminación artificial de una vela. Una razón es el horario en el que se reunía la academia, pero otro motivo puede ser la intención de tener una fuente de luz con una dirección específica, que arroja una sombra proyectada. Hoy en día, independientemente de contar con iluminación artificial, en las clases de dibujo se hacen ejercicios de iluminación utilizando luz de vela. La vela ilumina<sup>134</sup>, con una luz dura, con una dirección definida, de forma que la luz débil pero nítida, genera un volumen y relieve sobre el modelo o el objeto, por medio de luces y sombras. Otra característica que podemos ver, es que los alumnos dibujan sobre la mesa, en posición perpendicular al modelo; es como se dibuja en grabados del siglo XVII; posteriormente veremos cómo los estudiantes colocan el formato sobre el cual se

dibuja de forma vertical; es probable que se percataran de que si el papel sobre el que se dibuja se colocaba horizontal el dibujo se trazaba alterado, como consecuencia de la percepción de la perspectiva. Al seguir revisando la imagen, se ve a un hombre en la derecha que sostiene la estatua, que pudiera estar explicando sobre un tema de anatomía.



Academia de Baccio Bandelline en Roma. Grabado por Agostino Veneciano 1530.

Pevsner, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Madrid: Cátedra, 1982, p. 194.

Lámina 1.11.

La imagen anterior nos invita a cuestionarnos cómo eran las clases: ¿Eran estas sesiones teóricas y prácticas? ¿Se dividían en una clase teórica, por medio de una exposición oral del académico y después se dibujaba? Se ha escrito sobre los conocimientos de dibujo en la Academia, pero poco se habla de cómo se enseñaba a dibujar. ¿Acaso el sistema consistía únicamente en una reunión con un modelo dos veces a la semana, en una sala? ¿El sistema de la Academia era similar al método medieval? ¿Cuáles son las innovaciones en la enseñanza? ¿El método didáctico se basó solamente en el sistema ensayo y error?

Otra precisión interesante es que el dibujo no sólo aportó el perfeccionamiento para el artista; también, permitió la creación de una nueva profesión dentro del arte, que es la de académico, que requería el dominio de técnicas y el conocimiento de la teoría:



Las ventajas de una carrera tan claramente delineada son evidentes. La ambición del joven artista se veía constantemente estimulada, desde que entraba en la clase elemental. Podía ascender paso a paso hasta llegar a ser académico él mismo [...] que era sólo el comienzo de un nuevo ascenso, que tal vez condujera a las apreciadas dignidades de profesor y rector.<sup>135</sup>

La creación de una profesión, paralela al trabajo del artista, se consolidó en la academia. Así que, la difusión de la profesión tuvo un nuevo objetivo: el desarrollo de una profesión alterna al artista, la de académico. Es de señalarse la relación de un ejercicio pedagógico, en unión al trabajo tradicional del artista, que brindaba beneficios como privilegios. El crecimiento, y la difusión de la institución, sumado al posicionamiento de la academia fue forjando un prestigio; en el que serán depositarios el artista y académico.

La relación del dibujo con los conocimientos, principalmente matemáticos será un principio elemental que podemos observar en las ideas de Gaurico, al decir que: “Nada hay sin cultura ni instrucción.”<sup>136</sup> Calvo y Pevsner explican que, en Italia, se forja una doctrina convencida de que: “el arte puede enseñarse y aprenderse; esto es: que la dimensión académica es connatural al hecho artístico”.<sup>137</sup> Por otro lado, el *disegno* se considera relacionado con la *invenzione*,<sup>138</sup> un proceso que nace de forma natural de la inteligencia del artista:

En la pintura se produjo la fundamental y triple distinción entre la idea, el diseño y el color, presente en las obras de Dolce, Pino y Biondo. Pero esto no era nuevo: ya en el siglo anterior Piero Della Francesca distinguía entre la medida, el diseño y el color; también Alberti, aunque empleara otra terminología. Hablaba de *composizione*, *circonscrizione (disegno)* y *rezezione di lumi*.<sup>139</sup>

Muchas circunstancias impulsaron la creación de las academias, pero la reflexión podría girar en torno a las siguientes preguntas ¿Existía una verdadera demanda de alumnos que deseaban ingresar a la Academia, por un convencimiento de las ventajas que aportaba el dibujo a su desarrollo? o ¿el simple interés de contar con una independencia sin el peso de la autoridad gremial, motivó a que más jóvenes buscaran como profesión la pintura dentro de la Academia? También es posible, la

coincidencia de que una difusión religiosa católica encontró un sólido camino de expansión y fortaleza, a través de las imágenes.

### *I.II El concepto del dibujo en España*

En el siglo XVI, el dibujo es la única forma de representación visual para el estudio de las ciencias, y una herramienta importante de transmisión del conocimiento, que se realiza por medio de esquemas o ilustraciones.<sup>140</sup> Además de la relevancia que tiene en la construcción de obras, por ejemplo, los planos del Escorial, los cuales Felipe II consultó con la *Accademia del Disegno*.<sup>141</sup> Estas circunstancias, aunadas a la traducción y publicación de obras italianas en España,<sup>142</sup> impulsarán un interés por el dibujo en la península, no únicamente en el ambiente artístico.

Francisco Calvo plantea que existe, en el primer tercio del siglo XVII, “[...] una campaña<sup>143</sup> de defensa jurídica y doctrinal, que pretende el reconocimiento social objetivo y la institucionalización legal de la práctica artística.”<sup>144</sup> Sin embargo, la evasión de impuestos<sup>145</sup> y la búsqueda de legitimidad para la Academia, son las causas por las cuales, la lectura de los argumentos de los tratados, pueden ser considerados como estrategias con estos fines.

El dibujo es parte de las ciencias útiles, como la geometría y las matemáticas; tiene como objetivo, permitir avances en la producción; para ello, es necesaria la incorporación de nuevos conceptos y términos en la lengua castellana. Así, podemos encontrar el término *dibujo*<sup>146</sup>, incluido en un texto impreso en el año de 1600,<sup>147</sup> escrito por Gaspar Gutiérrez de los Ríos,<sup>148</sup> *Noticia General de las Artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos y otras particularidades para las personas de todos estados*,<sup>149</sup> editado en Madrid, por Pedro Madrigal.

Gutiérrez de los Ríos es uno de los primeros autores en España,<sup>150</sup> que plantea a la pintura y a la escultura, como las artes del *dibujo*. No es un artista, ni un teórico del arte, pero como licenciado y profesor de leyes, analiza el tema de la liberalidad de las artes, unida a los pleitos<sup>151</sup> de la exención del impuesto de alcabala.<sup>152</sup> Por ello, habla ampliamente de la *artes del dibujo*, para la defensa de la pintura, como arte liberal, y hace énfasis en el aspecto mental, como elemento básico de estas actividades. La obra se encuentra dividida en cuatro partes:

1) Origen, definiciones y divisiones de las artes; 2) De las artes liberales y mecánicas en general: «de las maneras en que se conocen, y cómo se entiende que no hay más de siete liberales»; 3) Defensa sobre el carácter liberal y no mecánico de las artes del dibujo; 4) Relación de “algunas razones que se fundaron los antiguos para llamar a la Agricultura arte liberal”.<sup>153</sup>

Gutiérrez desea elevar el rango de la Pintura, como arte liberal, y para ello, compara a la pintura y las artes, con el dibujo, la historia,<sup>154</sup> la gramática,<sup>155</sup> la retórica<sup>156</sup>, la dialéctica, las matemáticas,<sup>157</sup> la medicina y la filosofía. Otro aspecto interesante es la comparación que hace de la pintura con la poesía:

Entrando primero en la poesía, que se sabe hermana de la pintura. Si el fin del poeta es imitar las cosas al natural, el del pintor es el mismo. El pintor le imita con colores: el poeta, con palabras. Si el poeta guarda en sus versos, la proporción de los números y de las sílabas el pintor, y los demás profesores del dibujo guardan assi mismo sus proporciones geométricas y aritméticas (*sic*).<sup>158</sup>

La unión de la Poesía con la Pintura,<sup>159</sup> así como la comparación con la Escultura, la podemos ver en la obra escrita de Pablo Céspedes, *Discurso de la Comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos* dirigida a Pedro Valencia y escritos a instancias suyas, año de 1604.<sup>160</sup> Céspedes se refiere al dibujo, en el Poema de la Pintura:

¿Cuál principio conviene al noble arte?  
¿El dibujo, que él sólo representa  
Con vivas líneas que redobla y parte  
Quanto el ayer, la tierra y el mar sustenta?  
¿El concierto de músculos? Y parte  
Que a la invención las fuerzas

¿El bello colorido, y los mejores  
Modos con que florece? O los colores? (*sic*)<sup>161</sup>

En unas cuantas líneas encontramos una riqueza de conceptos y declara una lista de recursos propios de la pintura: al dibujo le considera claramente, un modo de representación; concibe al dibujo, como el trazo de línea; resalta la importancia del dibujo de figura humana y conocimiento necesario de la anatomía. Finalmente, concluye el párrafo, evocando, como fuentes de energía, a la invención y a la belleza de los colores.

La separación del dibujo con el color es común en los tratados españoles del siglo XVII; probablemente la razón es que la representación figurativa delineada era seguida posteriormente, por el color y este último, no se concibe independiente. Esta separación, también es posible contemplarla, en esta fracción de un poema de Céspedes.

Busca del natural, y (si supieres  
Buscarlo) hallarás quanto buscares;  
No te canse mirarlo, y lo que vieres  
Conserva en los diseños que sacares.  
En la honrosa ocasión y menesteres  
Te alegrará el provecho que hallarés;  
Y con vivos colores resucita  
El vivo que el pincel, e ingenio imita (*sic*).<sup>162</sup>

En esta estrofa, encontramos las palabras “del natural”, utilizada como sustantivo y sinónimo del dibujo. El dibujo se compara con un lugar, donde el artista puede encontrar lo que busca. Otra sugerencia, que agrega es el artista debe guardar los *diseños*, porque sabe que estos son de gran utilidad para elaborar nuevas pinturas y dibujos, a partir de ellos; esta referencia, de la utilidad de los bocetos a partir de la naturaleza es novedosa. Céspedes como artista, sabe el valor de los apuntes pues con ellos, posteriormente es posible elaborar nuevas pinturas. Aquí, la palabra diseño, es más cercana al término *disegno*, que al dibujo. Una de las razones, por las cuales, probablemente el *disegno* no tiene la misma concepción, es porque al ingresar el término a la lengua castellana se convierte en dos palabras diferentes:<sup>163</sup> *dibuxo* y *disseño*. Las palabras dibujo y dibujar son definidas en el

Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española en 1732, de la siguiente forma:

Dibuxo f.m. Parte de la pintura. El arte que enfeña a dibuxar, cuyo objeto es representar con claro y obscuro, las figuras de los cuerpos. Esta voz parece se formó de la preposición *De* y del latino *Buxum* que significa Box: y por hacerse los dibúxos en láminas de esta madera, es natural se llamasen por effo, estas delineaciones, dibúxos. En lo antiguo se decía Debuxo.

Dibuxar v.a. Delinear en superficie, imitando de claro y obscuro la figura de algún cuerpo. Sale del nombre Dibuxo. En lo antiguo se decía Debuxar. Lat. Imaginem adumbrare, informen corporis speciem carbone, rubricare designare. SAAV. Empr.5.A imitación de alguna estampa donde eflán dibuxador (*sic*).<sup>164</sup>

En ambas definiciones, se incluye la representación de objetos, por medio de líneas y la representación del volumen en los mismos cuerpos, por medio de la luz y la sombra. El dibujo se vincula más con la pintura, por la creación de ilusión de relieve en un plano; por eso, es considerado únicamente, como técnica, al referirse al resultado de figuras lineales elaboradas con lápiz, carbón o tinta. Por ello, Karin Hellwig, doctora en Historia del Arte, considera que en España, no se hace un análisis más profundo del *disegno* y es evidente, el desinterés de los autores por la *teoría del disegno* propuesta por Vasari, de elaborar un sistema de arte, basado en el dibujo.

Por otro lado, el término *disseño*, en castellano, se define en el mismo diccionario, a algo similar a un boceto:

Disseño f.m. Delineación, traza sobre superficie, que representa la idea del futuro edificio ó pintura que se intenta ejecutar. Viene del toscano Diffegno. Lat Graphis, idis Ichonographis. Futuri operis delineatio, nis Hortens Mar f. Iss. Para hacer un retrato imprima lo primero el pintor el lienzo, hace luego trazos y disseños (*sic*).<sup>165</sup>

El término *disseño* se utiliza en esa época, relacionado principalmente en arquitectura y, tenía una relación con la proyección a futuro. Por ejemplo, antes de realizar una pintura, el artista hace un boceto o borroncillo de la obra y hace posible que la invención sea visible, es decir, diseña y dibuja una pintura.

Podemos deducir que, al existir dos palabras diferentes en el castellano para el concepto de *disegno*, de origen italiano, el significado de la palabra *dibujo* perdió parte de su valor, relacionado con el *disegno interno*, es decir, el dibujo relacionado con la invención y la creación. Sin embargo, autores como Carducho, siguen utilizando el término *disegno*, pero podemos ver cómo poco a poco, el concepto de dibujo se va transformando y lleva más al resultado visual, elaborado por el trazo de líneas, luces y sombras. El concepto de Dibujo, con un alcance más ceñido consideramos que tendrá una repercusión importante en el ejercicio de las artes visuales en España y posteriormente, en América. Así, en los documentos escritos por Gerónimo Gil, que datan de 1783, podemos encontrar escrito *dibuxo*<sup>166</sup> y en la carta de los directores de la Academia de San Carlos al Rey, que data de 1788, se utiliza la palabra *disegno*,<sup>167</sup> aparentemente, con el mismo significado. Ambos conceptos coexisten casi como sinónimos, durante el siglo XVII y hasta el XVIII, finalmente la palabra *disegno* se utiliza hoy, como lo que conocemos como dibujo: “(de dibujar): Delineación, figura o imagen ejecutada en claro y oscuro, que toma nombre material con que se hace. Dibujo al carbón, de lápiz. Y la palabra dibujar (Del. Ant. Fr. *deboissier*.)”<sup>168</sup> Nuevamente, podemos ver, cómo son incluidos en la definición los conceptos de *línea de contorno* y la representación de volumen, por medio de la luz y la sombra. De esta forma, el término deja de hacer referencia sobre el objetivo de una construcción a futuro.

Dentro de la literatura artística española, se debe considerar que Felipe II promulgó, en 1556, una serie de decretos que prohibieron introducir libros extranjeros en español, así como estudiar en universidades extranjeras. Estas resoluciones, tendrán una repercusión para la publicación de literatura artística en el siglo XVII, dentro del reino español; aunque la medida era más de carácter religioso, afectaba a los artistas. Basada en la teoría posterior al Concilio de Trento<sup>169</sup>, surge una fuerte necesidad de divulgar la fe católica; por ello, se requería del trabajo del pintor, para hacer imágenes piadosas. Así, Felipe II, gran

conocedor de pintura, adquiere obras de Tiziano,<sup>170</sup> además de traer artistas italianos, entre ellos, a Federico Zuccaro.

Francisco Calvo, presenta un *Memorial de los pintores de la corte de Felipe III, sobre la creación de una academia o escuela de dibujo*, que existe en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, probablemente impreso en 1626,<sup>171</sup> donde se plantean argumentos para la fundación de una Academia. Este documento, nos parece que resume la postura del pensamiento de principios del siglo XVII en España, sobre la importancia de la academia y del dibujo:

Los pintores de esta Corte dicen, que cuán necesaria e importante sea la facultad y arte de la pintura, para la noticia, reverencia y alabanza de Dios [...] ¿Con qué tesoro se paga hacernos presentes las cosas más remotas, pasadas y futuras, emulando tanto a la verdad, que en muchos casos sirven de lo mismo que ella?<sup>172</sup>

Nuevamente, se vincula a la pintura con la realidad, pero un punto relevante que se advierte es la posibilidad de la representación a través del tiempo; estaba claro que la pintura era ya considerada un testimonio y documento visual del pasado, pero la diferencia notable es la posibilidad que tiene la pintura, de representar el futuro; esta concepción tiene una directa relación con el término de diseño. Un ejemplo es, cuando la pintura permite pintar una ciudad terminada, cuando aún es un plano o está en construcción.

En ese mismo documento, explica la necesidad de la fundación de una Academia en la ciudad de Madrid; es preciso identificar que está inspirado en el Concilio de Trento:

De lo dicho se colige, Señor, que los buenos artífices son tan necesarios y provechosos para la religión cristiana, y la conservación del público, como perniciosos y dañosos los malos, y pues, la perfecta pintura consta de tantas formas, colores, diferencias y concordancias, necesario es primero para explicarlo, aprenderlo y comprenderlo en la mente, con aquella perfección de ideas que requiere el arte, luego manifestarlas sobre una superficie, y representar el lejos y el cerca, racionándolo, y usando los preceptos teóricos y prácticos, así en perspectiva, anatomía, simetría y fisonomía, formándolo con claros y oscuros, y colores diferentes.<sup>173</sup>

Al enumerar los conocimientos que son requeridos, podemos concluir que, las clases o conferencias que se deseaban impartir primeramente eran sobre los temas arriba mencionados: perspectiva, anatomía, simetría y fisonomía.

El documento sigue hablando sobre la fundación de una Academia Real, semejante a las que había en Roma, donde hay un “estudio general y ejercicio del dibujo”,<sup>174</sup> y párrafos adelante, hace una minuciosa descripción del curso de dibujo al natural:

[...] para que se comience el curso del natural, siendo todas las noches dos horas en un aposento decentemente adornado, y abrigado, a donde se desnudará un hombre de buena proporción y músculos, para que todos los que quisieren ir a dibujen de él, o imiten de cera, o barro [...].<sup>175</sup>

Finalmente, el aprendiz demuestra que ha estudiado “Perspectiva, y los otros serán Notomía,<sup>176</sup> o Simetría, o Fisonomía, porque es de lo que ha de ser examinado un pintor, y escultor que pretende título”;<sup>177</sup> de esta manera, el alumno debía traer un testimonio firmado de que había tomado tres cursos<sup>178</sup> de dibujo, dos de anatomía, dos de perspectiva y dos de simetría. Posteriormente, se describe el proceso que se llevaba a cabo para quien era examinado.<sup>179</sup> Se le solicitaba al alumno dibujar y responder a preguntas de conocimientos y técnicas. Concluye el documento, explicando que el dibujo es tan importante y necesario, como las matemáticas, y que cualquier obra pública debe ser enviada a la Academia para su visto bueno.

Desgraciadamente, esta academia no logró instaurarse, pero ya se vislumbra el dibujo, como solución, con un impacto directo en la calidad de la producción artística. Karin Hellwig lo plantea así, en el siguiente texto:

En opinión de los autores, la culpa de la situación del arte español la tienen, tanto los artistas, como los comitentes, debido a su deficiente formación, los artistas tenían un dominio apenas suficiente del dibujo y producían obras imperfectas de poca calidad. Tanto los autores de los memoriales de 1603 y 1624, como Carducho ven la solución a estos problemas en la fundación de una academia de protección regia, en la que los pintores recibían una sólida formación en el dibujo y las ciencias. Carducho comenta con pesar el



fracaso de un proyecto de academia en la corte madrileña en los años veinte del siglo XVII.<sup>180</sup>

De forma casi paralela a este memorial de pintores,<sup>181</sup> encontramos publicaciones en España, tratados de pintura dirigidos para pintores y aficionados, en los que se explicaban las técnicas, los fundamentos de la nobleza de la pintura, e incluso, la superioridad que ésta tenía sobre la escultura. Muchas son las razones de importancia de estos documentos; por ello, son citados aquí; debido a que incluyen al dibujo, como parte de la pintura, lo definen y lo explican como técnica. Los grandes tratados españoles no surgieron como en Italia, alrededor de las academias, sino como esfuerzos personales de artistas.<sup>182</sup> Recordemos, que el conocimiento de la teoría de la pintura, y escribir sobre ella, les abría la posibilidad de un reconocimiento de pintor *docto*,<sup>183</sup> que es sobresaliente entre los pintores y lo suficientemente importante, para tener un lugar en el ambiente académico de la época.

Existen diversos autores que en sus obras tocan temas referentes al dibujo, como: Juan Valverde de Hamusco,<sup>184</sup> Juan Arfe y Villafañe, Francisco de Holanda,<sup>185</sup> Felipe de Guevara, Juan Huarte de San Juan, Fray Juan Rizzi, Juan Alonso de Butrón, Felipe Núñez. Estos autores y sus obras son citados en los tratados y manuales que fueron los principales,<sup>186</sup> en los siglos XVI y XVII en España:

- *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho,<sup>187</sup> publicado en 1633, dividido en ocho diálogos, donde el autor dedica siete a la teoría, y uno, a la práctica.
- *El Arte de la Pintura*, de Francisco Pacheco, en 1649, es una síntesis de conocimientos, descrito como un manual de pintores, por su autor.
- *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, de Antonio Palomino de Castro y Velasco, publicado entre 1715 y 1724.

Estos libros fueron, junto con los maestros peninsulares, principalmente Gerónimo Gil, que eran egresados de la Academia de San Fernando; fueron los responsables de la sistematización de la enseñanza del dibujo en la Academia de

San Carlos, en la Nueva España. No obstante, sabemos que, cuando se analiza un texto en particular, el punto de vista del autor no debe entenderse como una postura total de época; incluso, es posible la coexistencia de posturas opuestas. También, debemos considerar la existencia de una brecha, entre la teoría y la práctica del dibujo; que finalmente esta práctica ya existía en los talleres y posteriormente, se sistematiza en las academias. A continuación, analizaremos estas obras, en cuanto a su contenido sobre el dibujo.

Durante el siglo XVI y el siglo XVII, se escriben varios e importantes tratados, como *El Arte de la Pintura*, de Hernando Ávila; *Da Pintura Antigua*, de Francisco Holanda; estos, como otros no fueron publicados hasta el siglo XVIII, e incluso otros se han perdido y sólo sabemos de su existencia, por ser citados en otros tratados. Todos ellos, nacen como respuesta a la búsqueda de una postura más intelectual del artista y la construcción del concepto del *pintor docto*:

El tópico *Deus pictor*, fundamentado en el mito, es el principal argumento utilizado por los literatos artísticos españoles para revalorizar la pintura, fundamentar su preeminencia sobre la escultura y definir la *creatio* artística. Sin embargo, el concepto de “dibujo” [...] tiene importancia tanto para la legitimación de la pintura en cuanto ciencia en relación con el sistema de las artes liberales, como para la definición de idea artística.<sup>188</sup>

### *Vicente Carducho (1576-1638)*

Carducho<sup>189</sup> es un pintor de la época, preocupado por la teoría y la práctica de la pintura. En su obra, le da un tratamiento pedagógico al dibujo y expone consideraciones a los artistas, por las imposiciones fiscales.<sup>190</sup> *Los Diálogos de la Pintura*, publicado en 1633, es considerado el primer tratado barroco español de la pintura con una esencia académica. Por sus valiosas aportaciones, Palomino menciona en su *Museo Pictórico* a Vicente Carducho, como *elevado ingenio* por sus valiosos argumentos a favor del arte.

Carducho brinda una importante concepción pedagógica del arte,<sup>191</sup> al considerar al dibujo, como la dimensión práctica del arte: “[...] más siempre que oigas decir, Dibujo, entiende, y se debe entender por antonomasia, que es la perfección”<sup>192</sup>, y nos habla, a lo largo de sus *Diálogos* de lo esencial, qué es el dibujo para la pintura, pues con él era posible hacer: “ideas con la razón y ciencia en la memoria, e imaginativa”.

Carducho comienza viendo, en general, en el concepto de dibujo, el principio de toda ilusión. Denomina “dibujo especulativo”, al de los teólogos, filósofos y metafísicos, y lo entiende como un “acto del entendimiento intelectual”. Carducho alude así, al principio intelectual del concepto de dibujo, que se repite en su definición del diseño interior, y exterior de la pintura. Apoyándose en Zuccari, designa al interior con la expresión de “dibujo especulativo interno”, y el exterior, con la de “dibujo externo” que describe la figura visible, la “materia visible”, como resultado de “cierto concepto o idea”. A ejemplo de Vasari, Carducho reconoce también en el dibujo –como lo había hecho Gutiérrez de los Ríos– el fundamento de las tres artes. El “mismo padre” de la pintura, la escultura y la arquitectura”.<sup>193</sup>

Es significativo que mencione habilidades mentales: memoria visual, invención e imaginación, unidas a la práctica del dibujo y en conjunto, a los conocimientos necesarios que requiere dominar el discípulo. Carducho sugiere al aprendiz y al artista que no dejen de dibujar con las siguientes palabras:

[...] observando cuidadoso el natural, meditando estatuas antiguas y modernas, dibujos y pinturas de hombres peritos y Notomía la cantidad, la forma, efectos y movimientos de los músculos y los huesos, la hermosura de los distintos, y en la variedad, propiedad, efectos y movimientos de las figuras; no olvidando la Perspectiva, práctica y teórica. En la Simetría trabajaba, y en la Fisionomía inquiría lo lícito y no excusado. Anotaba la conexión de toda parte con el todo; aquella consonancia, que se elaboran las unas con las otras (*sic*).<sup>194</sup>

Más adelante, Carducho se refiere a la expectativa del maestro, de recibir una enorme cantidad de dibujos del aprendiz, y que dibujar es una forma de llevar registro de lo que se mira y el medio para un análisis posterior y evaluación de los dibujos. No dejes de dibujar [...] nos sugiere en las siguientes palabras:

Yo quisiera huvieras dibujado mas, y visto menos, pues quando permiti tu partida a Roma, fue, no alzando el precepto de dibujar, especular, y mas

dibujar, ni prescribió el de Apeles: *Nula dies sine linea*. Ha sido devaneo, si bien no dudo te podrá hacer provecho, porque sobre esta variedad podrás hazer una noticia para el concepto, o método que pretendes asentar en tu entendimiento. Yo esperaba ver dibujos de tu mano de las cosas que ibas viendo, para que sobre ellos con mas propiedad fuéramos discutiendo (*sic*).<sup>195</sup>

Dentro de los *Diálogos*, hace una profunda revisión de los libros sobresalientes de la época, de anatomía, simetría, fisionomía y perspectiva,<sup>196</sup> pues considera que la pintura y el dibujo son una práctica basada en reglas aprobadas como las *razones geométricas, aritméticas, perspectivas y filosóficas*. A lo largo de los *Diálogos*, se muestra apasionado por el dibujo, al comulgar con la corriente intelectual toscana, donde el dibujo es la base de todas las artes y repite el esquema de Zuccaro del *disegno interno y externo*;<sup>197</sup> de esta forma se plantean diferentes niveles de conocimiento.<sup>198</sup> Así, el dibujo es el alma de la pintura, e inclusive, es el equivalente a lo perfecto, como lo dice en las siguientes palabras: “[...] mas siempre que oigas decir, Dibujo, entiende, y se debe entender por antonomasia, que es la perfección del Arte.”<sup>199</sup> De forma sencilla, expresa en el Diálogo I, el método para que un pintor pueda lograr un mejor ejercicio de la pintura y en las palabras del discípulo: “[...] pregunté un día, Qué haré (señor) para ser un buen Pintor? Y me respondiste; Dibujar, especular, y más dibujar.”<sup>200</sup>

Probablemente, se refiere al dibujo en su expresión formal; al decir: “especular”, se refiere a la observación. Dibujar consiste en hacer un análisis, superar la simple observación, como lo puntualiza en el Diálogo IV; que trata: “De la Pintura teórica, de la práctica, y simple imitación del natural, y de la simpatía que tiene con la Poesía”, en este capítulo plantea que de inicio existe un dibujo para la representación, es decir el copiar del natural (sin importar la maestría del artista), y lo considera como un ejercicio sin trascendencia, y comenta:

Mas, supuesto que este Pintor solo sea externo, y que solo obren las manos mediante el uso y el cuidado de imitar lo que tiene delante de la vista, aunque sea con la eminencia que me has propuesto, y que hazen los que copian el natural, sin inquirir causas, ni razones, no se le deberá mas gloria que de lo hiziere material [...] (*sic*).<sup>201</sup>

Sin embargo, existe un dibujo superior a la copia, por ello, en la cita anterior es posible inferir las expectativas de Carducho, sobre el artista y sus obras, e ir más allá de la simple representación del entorno y de la copia del natural sin perder los ejercicios de dibujo, de la copia que requiere observación y atención, “hasta alcanzar hábito regular operativo en el entendimiento agente e invitar al discípulo a hacer del dibujo un ejercicio obligado<sup>202</sup> “[...] y más dibujar, sin perder día.”<sup>203</sup>

Carducho divide el dibujo, en interno, que consiste en el concepto o idea de la pintura; y externo, que se refiere a la perspectiva, proporciones y formas. El dibujo externo es práctico, y consiste en delinear objetos universales y comunes. Finalmente el dibujo natural o de modelo:<sup>204</sup>

Yo juzgo, como otros muchos lo hazen, estas dos facultades, dos hermanas mui amadas, la una y la otra engendradas de un mismo padre (que es el dibujo interior, que te expliqué en el discurso quinto) (*sic*).<sup>205</sup>

Es relevante la participación de Carducho, junto con su hermano, que tuvieron la intención de abrir una academia en Madrid;<sup>206</sup> esta inquietud puede pareceros natural y consecuente, pues contaban con la propiedad de una biblioteca privilegiada en extensión, y de las relaciones intelectuales.<sup>207</sup>

Cuando Carducho dice: “Donde se pinta, obrador: y adonde se dibuja y estudia, estudio: quando es general se llama Academia (*sic*)”; Pérez Sánchez nos explica el deseo que tenía, por compartir el estudio del dibujo: “Esta definición tan sencilla nos informa de una realidad cuyo alcance a veces se nos escapa: la existencia de una *voluntad de estudio* de la teoría y la práctica, por parte de los artistas españoles”.<sup>208</sup> De esta forma podemos apreciar la unión de la teoría y la práctica del dibujo con un objetivo didáctico; así, Carducho consolida la concepción de la educación en un individuo íntegro, con un desarrollo de habilidades, adquisición de conocimientos y, con la constante práctica del dibujo, que constituye al *pintor perfecto*; que define Emilio Pérez Sánchez en las siguientes líneas:

En consecuencia, el “pintor perfecto” debería ser diestro en perspectiva, anatomía, geometría y fisiognomía, pues sin su conocimiento de las ciencias, sin reglas ni normas, es imposible educarse como pintor perfecto. La definición de Carducho del ideal pedagógico para llegar a ser pintor perfecto, es un conglomerado de diversos tópicos, tomados por él, de la teoría italiana del arte.<sup>209</sup>

### *Francisco Pacheco (1564-1644)*



Francisco Pacheco

Susann Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid: Alianza Forma, 2007, p. 100.

Lámina 1.12.

La importancia de Francisco Pacheco no sólo radica en la autoría de su tratado, asimismo es relevante por su activa vida gremial y docente. Citamos aquí su obra por el valor que tuvo su obra en España, y porque su obra se encuentra entre los primeros libros que Gerónimo Gil trae para la fundación de la Escuela de Dibujo y Grabado en la Nueva España.<sup>210</sup>

El aspecto docente de Pacheco, refiere a la mención en algunos documentos sobre la *Academia de Pacheco*:<sup>211</sup>

Dice Rodrigo Caro en *Claros Varones de letras*:

“Francisco Pacheco, célebre pintor en esta ciudad, cuya oficina era academia ordinaria de los más cultos ingenios de Sevilla y forasteros.”

Ésta es la primera mención de la Academia de Pacheco. Pero como la obra de Caro quedó inédita hasta 1915, en realidad el pregonero de esta idea es Palomino con una metáfora feliz, inserta en su biografía de Velásquez:

“Era la casa de Pacheco, cárcel dorada del arte, academia, y escuela de los mayores genios de Sevilla. Y así, Diego Velázquez vivía gustoso en el continuo ejercicio de dibujo, primer elemento de la Pintura, y puerta principal del arte.”<sup>212</sup>

Por otro lado, el tratado más extenso del siglo XVII y publicado en Sevilla en 1649, *El arte de la pintura*, escrito por Francisco Pacheco; calificado por su autor como un *manual para pintores*, publicado diez años después de que obtuvo licencia para su publicación y cinco años después de su muerte.<sup>213</sup> La intención de Pacheco es muy interesante, pues desea llegar, a quien ya practica la pintura, a lo largo del texto, en el que expone sus ideas a quien desea aprender más y reflexionar sobre el tema, retomando las ideas, de *disegno* interior y exterior.<sup>214</sup> Pacheco va a resaltar la importancia del dibujo: “[...] de ninguna suerte puede haber pintura, sin que haya debuxo (*sic*).”<sup>215</sup> y considera que es el dibujo, en donde “el ingenio del pintor se convierte en líneas proporcionadas y la pintura la relaciona con el color y con la viveza de cosas (*sic*).”<sup>216</sup> Calvo inclusive, menciona la amplitud del significado del término más cercano al *disegno*, que ya comentamos al principio de este capítulo:

El caso de Pacheco no es una excepción: no puede renegar del *disegno* como fundamento de la pintura, porque, como se sabe, éste abarca algo mucho más complejo que nuestro actual concepto de dibujo -la concepción general, la idea, de la obra-, pero sí puede recomendar una aproximación más enfática a la realidad [...].<sup>217</sup>

En el primer capítulo, explica qué es la pintura y su definición. Pacheco menciona a la Pintura, como arte liberal, pues debe seguir la reglas de la obras de la naturaleza y para ello, requiere el uso de geometría, aritmética, perspectiva y filosofía natural. Para concluir, cita a Platón<sup>218</sup> y Aristóteles,<sup>219</sup> que tenía al dibujo, por liberal: “[...] y de ninguna suerte puede haber pintura sin que haya debuxo.”<sup>220</sup> Pacheco explica claramente las diferencias que hay entre el dibujo y la pintura, de la siguiente manera:

Mas, por hacer y criar sustancia de las cosas procede de potencia infinita, es necesario que el pintor tome alguna cosa en vez de materia. Esta (por hablar con más propiedad y distinguir el debuxo de la pintura de colores, conforme al estilo de este tiempo) será el debuxo el papel, lienzo, o tabla o pared, y el

carbón, lápiz o cosa semejante con que se debuxa. Y, a diferencia del debuxo, será materia de la pintura de colores, los mismos colores, la tabla, pared, o lienzo; y la forma en el debuxo será la que introduce el ingenio del pintor con líneas proporcionadas (*sic*).<sup>221</sup>

Es interesante, cómo Pacheco define el dibujo y lo subdivide en cuatro las materias y que componen el conocimiento para el dominio del mismo.

Esta principal parte de la pintura que es el dibujo, se compone de otras, que reduciremos a cuatro (como dixe en el capítulo segundo deste segundo libro): la primera es buena manera, proporción o simetría; la tercera, anatomía; la cuarta la perspectiva (*sic*).<sup>222</sup>

De esta manera, es posible identificar la importancia que da a los conocimientos de anatomía<sup>223</sup> y perspectiva,<sup>224</sup> y los identifica como parte de la estructura sólida que conforman las materias para la formación del pintor. Menciona, que los conocimientos de perspectiva proporcionan un valor estético, al citar a Vasari, y cómo esta práctica, incluso, puede superar a la pintura (quizás se refiere a los valores cromáticos):

Demás desto, abraza también la verdadera noticia de la buena manera del dibuxo, de las reglas de perspectiva práctica, de la arquitectura, de sus órdenes y gracias, y otras muchas cosas que en número y maestría dexan atrás de la pintura (*sic*).<sup>225</sup>

Para Pacheco, la Pintura, sin dibujo, no es arte liberal; sin reglas y preceptos infalibles, sin Matemáticas; quienes practiquen el oficio sin estos conocimientos, los considera *pastadores* y *marchantes*. Por ello, a lo largo de los capítulos, describe de forma puntual cómo aprender a dibujar retrato, y figura humana y todo lo que él considere importante para quien se digne llamar pintor<sup>226</sup>. Explica los conocimientos necesarios para la perfecta pintura; toma en cuenta entre ellos a la perspectiva, la anatomía y la simetría. La importancia de Pacheco radica en que a pesar de retomar teorías anteriores, las sintetiza de forma inteligente con una intención académica.<sup>227</sup>



*Antonio Palomino (1655-1726)*



Antonio Palomino

Susann Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid: Alianza Forma, 2007, p. 103.

Lámina 1.13.

Incluimos aquí la obra de Palomino, por encontrarlo citado en los argumentos para la fundación de la Academia de San Carlos por la Junta Preparatoria, cuando menciona que todos los oficios requieren del dibujo;<sup>228</sup> también, la obra está incluida dentro del Programa de estudios de la Academia de San Carlos,<sup>229</sup> y encontramos que existían dos tomos de su obra en la biblioteca.<sup>230</sup>

En el siglo XVII, otra obra notable en España, es la obra completísima de don Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*<sup>231</sup>, por la profundidad de los conceptos, por la extensión del tema de la pintura, la reunión de conocimientos y por la intención de la obra; pues se dirige, en su primer libro sobre Teórica de la pintura, al aficionado, al curioso y al diligente. De esta manera, extiende su visión didáctica,<sup>232</sup> no sólo a quien desea practicar o practica el arte de la pintura, en este libro se incluye un destinatario más, uno que sólo tiene la curiosidad de saber sobre pintura, sin un objetivo específico.

En el *Museo* describe, en forma minuciosa, siete grados para los pintores. Desde el *principiante*, hasta el *perfecto*; de esta forma clasifica al pintor en diferentes niveles con una gradación de conocimientos y habilidades; así proyecta una posible evolución del artista. Explica los conocimientos y las habilidades de cada grado en la pintura.

Palomino explica sobre el aficionado al dibujo “Este es la forma universal de lo corpóreo, delineada según la vista se nos presenta”<sup>233</sup> y que se distingue por ser ejercicio de virtudes intelectivas. Divide al dibujo en *natural* y *artificial*:

El dibujo natural es el que exprime la semejanza de las cosas naturales; el artificial, el que delinea las cosas artificiales; esto es, las que en su ser corpóreo y real, son hechas con simetría, y preceptos regulares del arte, y el ingenio; como son las obras de arquitectura, platería, escultura y de todas las demás artes, hasta los oficios mecánicos.<sup>234</sup>

Este enfoque del dibujo, se aplica como una clasificación basada en qué objetos se dibujan, similar al dibujo de retrato, bodegón, flores o paisaje. Aunque este tipo de clasificación es cuestionable por la diversidad de las formas, lo encontraremos de forma recurrente en los tratados y manuales.

Pacheco retoma la base de la liberalidad de la pintura cuando habla de la intelectualidad del dibujo y le llama *hijo del entendimiento*, sobre esto explica:

[...] el dibujo práctico es una cierta virtud intelectual operativa, que pone los conceptos del entendimiento en forma visible; porque todo lo interno del dibujo son actos intelectivos, como especie impresa, idea, concepto formal, verbo, ente de razón, y causa ejemplar [...].<sup>235</sup>

Podemos concluir, que es significativa la importancia que confiere al dibujo, con sólo contemplar la extensión sobre reflexiones, definición, historia y clasificación, que dedica en su texto. Como mencionamos, en su libro realiza una revisión histórica, desde la antigua Grecia, cuando al dibujo se le llamaba: *pintura linear*, y lo define de la siguiente manera: “Pasemos ahora a indagar sobre la esencia del dibujo in genere. Ésta es la forma universal de lo corpóreo, delineada, según a la

vista se nos presenta.”<sup>236</sup> Cita también a Jenofonte,<sup>237</sup> Vitruvio,<sup>238</sup> Durero, Zuccaro. Hace una revisión del posible origen de la palabra dibujo:

Picturam in buxo, pintar, o dibujar en el boj, por ser sus hojas, o tablas tan tersas, y aptas para esta operación, por carecer entonces del beneficio del papel: y no dudo, que de ahí viniera su etimología; porque Dia entre los sicinios era la diosa de la juventud, a quien preferían en este ejercicio; y así, de Día y buxo, pudo venir la etimología de dibujo (*sic*).<sup>239</sup>

Asimismo, Palomino explica algunas definiciones de dibujo y comienza con la de Zuccaro; indica que el dibujo viene de la palabra italiana *disegno*, que significa el *Degno di Dio* o Sello de Dios<sup>240</sup>, y argumenta el vínculo de la virtud creativa que compartía el artista con Dios. Esta etapa creativa sucede en el *disegno interno*. Anthony Blunt nos explica al respecto:

Puesto que escribe para artistas, trata de evitar la palabra *idea* y prefiere la palabra *disegno interno*. Este invento le permite afirmar que todo deriva, en último término, del *disegno interno* y que el dibujo es el fundamento de toda investigación intelectual. El *disegno interno* es insustancial por completo, es el reflejo de lo divino en nosotros.<sup>241</sup>

Más adelante, Palomino cita también a Bellori, donde menciona que el dibujo es la “perfección de la naturaleza, milagro del arte; providencia del entendimiento; ejemplo de la mente; luz de la fantasía.”<sup>242</sup> Palomino demuestra con gran claridad, a lo largo de los tres tomos, que el dibujo no sólo es una habilidad manual: exalta el proceso intelectual, además de incluir la observación y la representación de lo que se mira.

El dibujo es fruto de la inventiva, una búsqueda guiada por el entendimiento, que requiere conocimientos, esto lo podemos apreciar cuando habla sobre las siete partes de la cuales se compone la Pintura: *argumento, economía, acción, simetría, perspectiva, luz, gracia o buena manera*.<sup>243</sup> De la simetría, por su importancia, hablaremos de ella particularmente en el último capítulo.



## Perspectiva

Palomino, Antonio, *El museo pictórico y Escala Óptica*, Tomo II, Madrid: Aguilar, 1988, p. 305.

Lámina 1.14.

Podemos contemplar la importancia que da a la perspectiva medida, y para definirla, cita a Leon Battista Alberti, y explica al dibujo, como: “[...] un corte de la pirámide visual, según su distancia, representada con arte, con líneas, y colores”,<sup>244</sup> esta misma definición es posible encontrarla en los *Diálogos* de Carducho. Aquí, Palomino centra su atención en el conocimiento de la perspectiva medida como eje de construcción de la pintura y la trascendencia, como herramienta para la arquitectura y la escultura: “Es pues, la perspectiva, el alma, y la vida de la Pintura; el polo, donde se gira el arte del dibujo; el sol que ilumina a este aparente orbe fingido así como el celeste da luz y esplendor a lo verdadero.”<sup>245</sup>

La perspectiva es un conocimiento adquirido para el desarrollo del dibujo,<sup>246</sup> una herramienta para la composición de la obra; no es suficiente sólo la observación para la creación de la pintura; es muy útil para generar la sensación de profundidad en el plano. Palomino cita a Leonardo para explicar la perspectiva:

La perspectiva o Pintura (matemáticamente considerada): es una ciencia, que considera los objetos visibles, no como ellos son en ser físico y real; como a la vista se nos presentan en la superficie de la sección imaginaria de la pirámide visual, por medio de los radios, y ángulos ópticos.<sup>247</sup>

Más adelante, nos expone la esencia del dibujo, como “la forma universal de lo corpóreo, delineada según a la vista se nos presenta.”<sup>248</sup> Es interesante, la manera en que Palomino considera a la *vista*, como lo que mira el artista, igual a lo que se presenta o existe frente él; es decir, piensa al dibujo como el medio de hacer inteligible la forma y representarla.

Divide el dibujo en intelectual y práctico; el intelectual es la idea o concepto mental que forma el pintor, similar al concepto de Zuccaro, y el práctico o externo es la delineación de las cosas; éste se subdivide en natural y artificial; el natural es el que *exprime* la semejanza de las cosas naturales;<sup>249</sup> el segundo, delinea las cosas artificiales, creadas por el ingenio, como en los oficios mecánicos, y finalmente, el dibujo quimérico.<sup>250</sup>

Considera al dibujo, como el soplo que da vida la pintura. Lo define, como *forma sustancial* y cita el precepto de Apeles:<sup>251</sup> “[...] que no pase día sin línea esto es, sin dibujar alguna cosa.”<sup>252</sup> Palomino considera esencial ejercitar el dibujo, copiar estampas, dibujar modelos, en diversas técnicas, ya sea en carbón, lápiz, tinta, aguada o pluma.

Es posible deducir, que para Palomino, el dibujo es una capacidad que se perfecciona con la práctica constante. De esta forma, propone un proceso de aprendizaje, dentro o fuera de la Academia,<sup>253</sup> que comienza con el dibujo de partes del cuerpo humano;<sup>254</sup> esta misma dinámica de enseñanza que comienza por el dibujo de las partes del cuerpo, la veremos aplicada en la Academia de San Carlos, en Nueva España en la sala de principios; como posteriormente, en la copia de modelos de yeso y finalmente en los modelos de figura humana *vivos*. Añade el dibujo de cosas inanimadas, como flores, frutas, vasijas y trastos de cocina, “para perder el miedo a copiar del natural.”<sup>255</sup>

Posteriormente, indica los *primeros rudimentos del principiante*. Comienza con las cuatro cosas que requiere el principiante: genio,<sup>256</sup> ciencia, experiencia y diligencia. Para la instrucción de estos rudimentos, el discípulo precisa de un maestro que advierta que “el dibujo es indispensable en la práctica de esta facultad”.<sup>257</sup> El material se compone de *contornos*<sup>258</sup>, *dintornos*, *claro y oscuro*.<sup>259</sup> De esta forma define al dibujo, no sólo como los trazos de línea; también incluye el volumen, al considerar la luz y la sombra. Palomino propone nuevos términos y conceptos, lo que nos lleva a pensar en la experiencia, la disertación y la necesidad de hablar sobre el dibujo que solicitaba más términos para su definición y educación. También, propone técnicas *para ajustarse más al original*, como el uso de la cuadrícula y la copia de perfiles; estos mismos métodos se encuentran en Alberti y Leonardo. En el séptimo libro habla del cuarto grado de los pintores que es *inventor* que para llegar a este grado, se debe estar muy instruido en el dibujo,<sup>260</sup> que pueda delinear, que sea capaz de hacer esquicios o rasguños de cualquier figura, desnuda o vestida, en la actitud que se le solicite.

En el último tomo, Palomino hace un trabajo más biográfico: *El Parnaso Español, Pintoresco Laureado*, define el objetivo de este tercer libro, con las siguientes palabras:

No de otro modo en este tratado pretendemos delinear (en la descripción de sus vidas), las efigies de los eminentes ingenios españoles, que en las artes del dibujo se aventajaron, y ascendieron a la cumbre de la inmortalidad [...].<sup>261</sup>

En este tomo, incluye a más de 150 pintores y algunas veces, incluso a hermanos e hijos. A ciertos pintores, les dedica unas cuantas líneas; a otros que considera más sobresalientes como Don Diego Velázquez de Silva,<sup>262</sup> les dedica varias páginas. Habla sobre una infinidad de detalles de estos pintores, pero también, documenta quien cuenta con una producción de literatura artística. Y citamos a continuación, a los autores que hablan sobre el dibujo:

Palomino nos habla sobre Federico Zuccaro, nos dice que en su libro trata sobre el dibujo interno y externo, pero no nos da ningún dato adicional del título de la obra; “Escribió Federico, y dio a la estampa en el año 1607, un libro muy erudito y discreto de la idea de los pintores, escultores y arquitectos, donde trata difusamente el dibujo interno y externo, con discursos muy delicados y peregrinos.”<sup>263</sup>

Acerca de Pablo Céspedes, Palomino dice que escribió un libro, que trata *sobre las artes del Dibujo*; otro, intitulado: *Comparación de la antigua, y moderna pintura*; otro, sobre *Perspectiva, teórica, y práctica* –ninguno se publicó y se consideran extraviados–. Cuando el autor habla sobre Cristóbal Vela,<sup>264</sup> menciona que estudió en la *escuela de Pablo Céspedes*.<sup>265</sup>

De Vicencio Carducho, nos menciona que escribe “un libro muy docto”, de *Diálogos de la Pintura*,<sup>266</sup> del cual ya hablamos antes.

Al hablar de Francisco Pacheco, nos explica que ha escrito un *Tratado de la Pintura*; allí trata del dibujo, y el colorido;<sup>267</sup> cuando Palomino habla de que Alonso Cano,<sup>268</sup> destaca que: “entró a dibujar en casa de Francisco Pacheco”.<sup>269</sup> De esta forma, nos confirma sobre la existencia de la referida Academia de Pacheco.

En sus biografías, habla de la enorme virtud de los pintores para el dibujo, con los siguientes palabras: alaba el conocimiento de las reglas del dibujo en la simetría, imitación del natural, la anatomía de músculos y huesos del cuerpo humano y cuadrúpedos, la comprensión de las reglas de los cinco órdenes de arquitectura, la probidad de ser observantísimo<sup>270</sup> en dibujo, diligente en expresión, firme en claro y oscuro, solícito en perspectiva, gracioso en la fisionomía;<sup>271</sup> vivía gustoso en el continuo ejercicio del dibujo, primer elemento de la Pintura, y puerta principal del arte; excelente dibujante y gentil manejo de los colores;<sup>272</sup> obras de buen gusto del colorido, gran dibujo y caprichosa composición; estudio célebre de papeles,<sup>273</sup>

borroncillos y modelos.<sup>274</sup> Por todo lo anterior, podemos concluir que Palomino considera relevante el dominio del dibujo; como habilidad, en la observación y la destreza manual; en los conocimientos, como el buen gusto, la simetría, la anatomía y los principios de arquitectura.

El *Museo Pictórico* es un documento didáctico valiosísimo, por sus reflexiones y explicaciones, que brindó conceptos innovadores a las artes liberales en España. Y es de nuestro particular interés, por sus aportaciones acerca del dibujo. Finalmente, la obra de Antonio Palomino trasciende en la Academia de San Carlos; y es posible leer citas de Palomino en los documentos de fundación, así como en los planes de estudio, como veremos en el siguiente capítulo.

### *Academia de San Fernando de Madrid (1752)*

Como antecedente a las academias, es esencial no olvidar el precedente que significaron los gremios en España, así como considerar que éstos no serán totalmente eliminados con la fundación de las Academias.<sup>275</sup>

Los gremios de pintores estaban organizados, además en diferentes categorías: la cofradía de pintores de Zaragoza (1517) distinguía entre “pintores de retablos, “pintores de tapices” y “doradores”; el gremio de pintores de Barcelona (1519) los clasificaba en “pintores de retablos y “pintores de cortinas”. En las Ordenanzas de gremio sevillano de pintores de 1527 se enumeraban hasta cuatro categorías “imagineros”, “doradores”. “pintores de madera y de frescos” y “sargueros”. Pacheco, Velásquez y Zurbarán pertenecían al grupo de los “pintores de Imaginería.”<sup>276</sup>

Durante el reinado de Carlos III, el monarca ilustrado, la cultura será considerada la solución a todos los males, la respuesta ideal para el crecimiento y desarrollo de los pueblos, y la forma de estar alejados de la pobreza y de las guerras. El conocimiento de la naturaleza es la forma de alcanzar la verdad; tendrá un valor funcional y se le dará cada vez mayor importancia a las ciencias útiles, como las matemáticas, la geometría y el dibujo. Lo anterior unido a la coincidencia de



diversos artistas extranjeros en España<sup>277</sup> dio como resultado el establecimiento de academias.<sup>278</sup>

Como se mencionó antes, en 1619, se publicó un *Memorial de los pintores de la Corte a Felipe III sobre la creación de una Academia o Escuela de Dibujo en Madrid*, con las siguientes palabras: “Los pintores de esta Corte dicen, que cuán necesaria e importante sea la facultad y arte de la pintura [...]”<sup>279</sup> Como otro antecedente a la fundación de las academias en España, se encuentra la Academia de Murillo abierta en 1660. Bartolomé Esteban Murillo,<sup>280</sup> artista con importantes influencias italianas y flamencas, junto con Francisco Herrera<sup>281</sup> y Juan De Valdés Leal,<sup>282</sup> impulsan la fundación de la institución que impartía dibujo *del natural*.<sup>283</sup>

En 1648, el programa de estudios en la Academia Real de Pintura y Escultura de París estaba ya, totalmente estructurado en dos vertientes: por método y por tema. El alumno copiaba primeramente dibujos, después, yesos y, finalmente *modelo vivo*. Sobre los temas, estaban claramente jerarquizados: al principio naturalezas muertas y paisajes, luego animales y personas y culminaba con temas históricos, mitológicos y alegóricos.<sup>284</sup> La Academia monopolizó la enseñanza del arte, pues era la única autorizada para expedir títulos profesionales; vigilaba el desarrollo profesional y creó un *canon estético*.

La Ilustración será difundida por toda España, y uno de los pensadores españoles que dará el mejor argumento de la utilidad de las artes fue Pedro Rodríguez de Campomanes, consejero del Rey.<sup>285</sup> En su obra, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos* explica la teoría de que la baja productividad de las clases bajas se debía a la falta de oportunidades y educación, y pensaba que la educación artística de los artesanos, ayudaría a incrementar la producción:

Y como el diseño sea absolutamente necesario, casi en todas ellas [naciones industriales] para imitar o inventar se sigue que, siendo en parte, prácticas las artes, incluso la pintura, escultura y estatuaria, y estando todas las artes y oficios bajo de la indispensable dirección del dibujo, todos los profesores y artistas deben estimarse, a medida que cada uno aventaje en su profesión, y en el conocimiento general del dibujo, aplicativo a su oficio, como que

ejercen científicamente las operaciones, contenidas en la extensión de él, si saben por reglas y con verdadera enseñanza, su arte, en lo cual, ahora padecen gran atraso nuestros artistas, por no haber tenido quien los dirija desde sus primeros principios.<sup>286</sup>

Campomanes hace un interesante planteamiento de las artes liberales y de las mecánicas, con relación al dibujo, que consideramos indispensable citar para comprender el protagonismo con el que considera al dibujo:

Esta falta de estimación es una consecuencia del sistema de reducir a liberales y a nobles un corto número de artes; apellidando a las otras *inferiores o bajas*, como las nombraba el mismo Ríos, dándoles el dictado de *mecánicas*, en un sentido que no tiene la voz, a la cual corresponde el de *prácticas*. Pero si la cosa se mira con atención, aun por los mismos principios del autor, se halla que el dibujo es el que da la ingenuidad y aprecio a las artes y oficios, ora sean prácticos o especulativos.

Vanas serian las teóricas en este genero de artes, las cuales no fuesen reducibles a uso y práctica.<sup>287</sup>

Campomanes pensaba que de todas las ramas de las artes, el dibujo era lo que tenía mayor utilidad, por su amplia aplicación en todos los oficios:<sup>288</sup> la cerámica, carpintería, herrería, platería, tapicería, incluso, para sastres y zapateros,<sup>289</sup> y en la ingeniería, la minería,<sup>290</sup> el grabado, y por supuesto, la arquitectura, la pintura y la escultura. Además de los beneficios, resultado de una habilidad, aumentaban la calidad estética del objeto y, por lo tanto, contribuían con su destreza, a la prosperidad nacional y considera que:<sup>291</sup> “Mientras no sea general la inclinación y la enseñanza del diseño en todos los pueblos, considerable, no llegarán las artes y los oficios al punto deseado de perfección y esmero [...]”<sup>292</sup>

Kerin Hellwing hace un recorrido de la literatura artística española del siglo XVII, y menciona que “los teóricos españoles no conceden al disegno, la importancia fundamental que había tenido para los autores italianos un siglo antes.”<sup>293</sup> Por ello, concluye lo significativo que es, que en España se funde una academia de *pintores* y no una academia de dibujo, aunque los estatutos se hayan basado en la *Accademia del disegno* de Florencia.<sup>294</sup>

La organización de la Academia en España es una réplica de las Academias de Florencia y Roma; esto podemos considerarlo resultado de la influencia de los artistas italianos que se encuentran en la península. La principal academia de España será la Academia de San Fernando, en Madrid, fundada por Don Juan Domingo Olivieri;<sup>295</sup> provisionalmente, y por decreto Real será declarada Academia, el 13 de junio de 1752, con el nombre de San Fernando de Madrid, en honor de Fernando VI.<sup>296</sup> Él costea y funda escuela de escultura con gran éxito; esto motiva la solicitud al rey de una escuela pública de bellas artes; se acepta y ordena la preparación de los estatutos para su fundación. Domingo Olivieri queda como director y se nombra a los académicos honorarios. Después de ocho años de sobrevivir sin donaciones reales, el 12 de abril de 1752, bajo el reinado de Fernando VI, mediante decreto Real, la escuela es nombrada Academia Real. La utilidad y las ventajas que brinda la Academia permite la fundación posterior de otras academias, como la de Valencia, Zaragoza, Barcelona y Sevilla.

[...] la creación de la Academia de San Fernando siguió la de otras academias reales, las de San Carlos en Valencia, de San Luis de Zaragoza, de la Inmaculada Concepción de Valladolid, de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, que obtuvieron los mismos o parecidos privilegios que aquella y cuyos estatutos, planes de estudio, métodos de enseñanza y material adquirido para la misma, siguieron las pautas marcadas por la de San Fernando.<sup>297</sup>

En la Academia de San Fernando, de Madrid, se educa por medio del estudio, de la teoría y la práctica del dibujo del *modelo blanco* que eran los vaciados en yeso de esculturas clásicas y posteriormente, el estudio del *modelo vivo o del natural*, además de incluir el uso de *cartillas de dibujo*.<sup>298</sup> A partir de 1780, el rey Carlos III promulgó órdenes en las que daba la libertad al artista. Sin embargo, no será hasta 1785, cuando Carlos III declare libres las profesiones de pintor, grabador, arquitecto, dibujante y escultor, por medio de una Real Orden, y obligue a los gremios a evitar cualquier ingerencia.

Por otro lado, no podemos dejar de considerar que la Academia de San Fernando será una contradicción de libertad y autoridad,<sup>299</sup> como sucedió en todas las academias:<sup>300</sup>

Por eso, más importante que cualquier rivalidad personal o jurídica, e incluso más importante que el problema de la justa orientación del gusto, aunque éste fuera un auténtico caballo de batalla, por así decirlo supraestructural, fue la invasión progresiva, por parte de la academia de áreas de influencia. He aquí, pues, la relación de poderes: reglamentación de la enseñanza artística del país e imposición de un gusto oficial; descalificación de los gremios artesanales, como generadores autónomos de gusto artístico; responsabilización directa en la conservación y restauración del patrimonio monumental; dirección de la investigación historiográfica y de la especulación estética; reparto de cualificaciones, dignidades y prebendas. Con este vasto campo de acción, no hay duda de que la Academia dominó la dirección artística del país.<sup>301</sup>

Este panorama puede ser la causa de que Gerónimo Gil visualizó un futuro similar para la Academia de San Carlos en la Nueva España.

Básicamente, el dibujo en España fue influido por el concepto albertiano, donde el dibujarse divide en su esencia, en dos, principalmente: *disegno esterno e interno*. Esta postura, planteada por Zuccaro será difundida por Carducho en España.<sup>302</sup> El *disegno esterno*, es un dibujo práctico con objetivos funcionales con un objetivo imitativo de copiar la realidad visible.<sup>303</sup> Carducho menciona que debe hacerse del natural y mirar la esencia de lo que se mira. Sobre la imitación, María Elena Manrique menciona:

La dedicación a la filosofía natural se explica tanto que el pintor imita la naturaleza. Pero, porque esta imitación no es simple *ritratarre*, sino que intenta aprehender la esencia verdadera de las cosas, su ser ideal, es necesario conocerlas más allá de las apariencias.<sup>304</sup>

En segundo lugar, está el dibujo el *disegno interno, o dibujo intelectual*,<sup>305</sup> un proceso que consideran que sucede dentro del artista, relacionado con el genio y las virtudes intelectuales. Se le llama *de pensato o pensamientos*,<sup>306</sup> porque refiere a la visualización del artista y al resultado de estos tanteos, se materializaba principalmente en los rasguños o bocetos, y consistían en bocetos de composición, movimiento y acciones. Aquí queda plasmada la relación albertiana

que data de 1435, donde pone de manifiesto tres momentos clave de la pintura: *inventione, disegno y colorito*.<sup>307</sup>

Sobre el dibujo de los autores antes mencionados, haciendo un análisis de sintaxis de la forma; podemos concluir, que plantean tres etapas en la construcción figurativa: el *contorno*, que consiste en el trazo de las líneas alrededor de la forma y, dentro de ella los *dintornos*,<sup>308</sup> en segundo lugar, el trazo de claro oscuro, otro paso más en la suma de características formales, cuando la imagen bidimensional trazada en líneas adquiere volumen basado en el contraste de luces y sombras y finalmente el color, por medio de una paleta de colores. Sobre la profundidad del color que logra mayor volumen, movimiento, jerarquía entre los elementos y unidad.

Los conocimientos que requiere dominar el artista, para poder dibujar y por lo tanto que debe adquirir para obtener una maestría en la pintura, son mencionados constantemente: perspectiva, geometría, anatomía, simetría y proporciones. Las técnicas que se utilizan para el dibujo son la sanguina, el lápiz negro, las aguadas y la pluma con tinta. También, mencionan como técnica, el dibujo de mano suelta, que es el que se utiliza en el trazo de bocetos, intentos o pensamientos.

Es revelante señalar que, existe la intención de un método de enseñanza<sup>309</sup> de dibujo y la alusión, de que los pintores son también *profesores*.<sup>310</sup> El desarrollo se inicia con los *principios*, que es el dibujo de ojos, orejas, bocas y finalmente, la figura entera, por medio de copia de *cartillas* o *contornos*, que eran láminas de dibujos o grabados, elaborados por artistas o maestros. Alfonso Rodríguez habla de las cartillas y de su utilidad, volveremos a hablar de ellas en el último capítulo:

Sin embargo, podemos imaginarnos que durante aquel largo período se enseñaría a los aprendices, en primer lugar, los rudimentos del dibujo, para que los maestros podían valerse de las cartillas o Principios que proliferan ya durante todo el siglo XVII. Entre las impresas estaban la de Pedro de Villafranca, grabada entre 1637-1638 e incluida como apéndice de la *Regla* de Vignola, traducida por P. Cajés en la edición de 1651, y los *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, de José García

Hidalgo, publicados en 1693. Permaneció sin editar, aunque nos han llegado fragmentariamente la *Cartillas y fundamentales reglas de la Pintura*, compuesta por el valenciano Vicente Salvador Gómez. Incluían estas cartillas, el dibujo de ojos, manos, brazos pies y cabezas enteras que primeramente se debían diseñar a lápiz, aprendiéndose luego a sombrearlas y difuminarlas con carboncillo para darles relieve.<sup>311</sup>

Posteriormente, se seguía un método tradicional<sup>312</sup>: el alumno podía dibujar modelos blancos que eran copias de vaciados en yeso. Después, el siguiente paso era el dibujo de paños o telas. Finalmente, el dibujo de modelo vivo o figura humana.

Luego, se pasaba a dibujar miembros o «extremos», como se dice con frecuencia en la nomenclatura académica. Cabezas, manos, pies, desde distintos ángulos y en diversas actitudes, se reproducían primero de las láminas de las *Cartillas* o de hojas diseñadas a propósito por los maestros, ofreciendo, escalonadamente, una mayor dificultad, partiendo de casi simples contornos, algo más complejos que los primitivos perfiles, hasta llegar a un sumario tratamiento.

De allí, se pasaba al estudio del «modelo blanco», es decir, de los vaciados de yeso de estatuas de la antigüedad, con frecuencia fragmentados para poder ser estudiados por separado.<sup>313</sup>

Los resultados de estos ejercicios de dibujo fueron llamados *academias*; así el concepto de Academia que, primero fue sinónimo de escuela de dibujo, posteriormente fue considerado un sistema de enseñanza de principios del dibujo y ahora también es aplicado como un estudio de dibujo.

### ***Conclusiones del capítulo***

A partir de la revisión de la literatura artística que se hizo a lo largo de este capítulo, fue posible observar cómo se incorpora el tema del dibujo en el siglo XIV, en Italia. En un principio, en el *Libro del Arte*, de Cennini, el dibujo es considerado sólo como una herramienta para la pintura, como un elemento estructural. Con Alberti, se considera al dibujo, ligado al concepto del *disegno interno*, como parte de la búsqueda del perfeccionamiento del arte y con un valor en el sentido expresivo. Es importante el aporte del concepto de *disegno interno*, por la consideración de un trabajo intelectual del artista, pues está ligado a la idea

y la creación.

Posteriormente, en el siglo XV, el concepto de dibujo se transformó para ser el argumento basal para convertir a la arquitectura, la pintura y la escultura, en artes liberales.<sup>314</sup> Cimentado en el pensamiento de Vasari y Alberti que sitúa al dibujo como el proceso que da orden, estructura y armonía estética a la forma, cuando anteriormente se consideraba únicamente una habilidad manual.

En España, se quiso imitar el proceso de fundación de la Academia de *Disegno* italiana y, que el arte de la pintura lograra un reconocimiento intelectual dentro de la sociedad; sin embargo las circunstancias fueron diferentes. En primer lugar, un ambiente religioso post Tridentino, en el que la iglesia fomentaba el consumo y la difusión de imágenes religiosas, como medio de expansión y consolidación de la fe –para contrarrestar el avance de la herejía–. En segundo lugar, existe una búsqueda de los pintores españoles, de elevar su rango social, similar a la nobleza, que a diferencia de Italia, en España estuvo ligada a valores morales cristianos y no sólo únicamente a los intelectuales. El valor intelectual estaba fuertemente relacionado al dominio del dibujo y a los conocimientos de perspectiva, geometría, y anatomía. Los valores cristianos estaban ligados a conocimientos de historia sagrada, además de una vida devota y rectitud moral en la vida del artista. Por último, la necesidad de los pintores, de suprimir la alcabala, que lleva a una reflexión teórica y jurídica del concepto. Las disertaciones que los abogados realizaron, a favor de la Pintura, enriquecieron al concepto y la educación del dibujo. Como el dibujo fue el argumento intelectual con el cual lo fundamentaron la liberalidad de las artes; dio como resultado que se reflexionara y se escribiera sobre el dibujo en los tratados y profesionalizara la enseñanza del mismo en las academias.

El concepto de dibujo, que de inicio se utilizó de manera indistinta como pintura, evolucionó; en un principio otorgó la liberalidad al artista, dio nombre a la Academia en Italia, fue elemento jurídico que exentó del alcabala a los pintores en

España, se convirtió en el argumento utilizado en el siglo XVIII, por Pedro Rodríguez de Campomanes; finalmente lo vemos como una herramienta de progreso para un país, y que tenía impacto en la productividad de artesanos y artistas. De esta manera habla Campomanes, sobre la función del dibujo en la Academia de San Fernando:

La experiencia de nuestros días, desde la erección de la Academia de San Fernando hace evidencia de la utilidad y necesidad del dibujo: a vista del progreso que todas las artes y oficios adquieren en el Reino por virtud de la enseñanza del diseño, que con utilidad ya se va propagando a otros pueblos por la enseñanza de los grandes maestros, individuos de este ilustre cuerpo, y por la imitación de sus excelentes obras.<sup>315</sup>

Por otro lado, identificamos una constante de la enseñanza del dibujo en tratados y academias: el método básico es la *copia*, ya fueran cartillas de principios, grabados de maestros, modelos de yeso, o modelos de figura humana vivos.<sup>316</sup> Aunado a una práctica constante, se sumaban los conocimientos de perspectiva y anatomía. La educación en las academias contemplaba una educación teórica y práctica, para el perfeccionamiento del artista y la profesionalización de las artes del *disegno*.

---

<sup>1</sup> Alberto Durero, aunque de origen alemán, es incluido por la importante influencia de su obra en los tratados de Italia y España.

<sup>2</sup> Francisco Calvo Serraller menciona en su prólogo de *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro* que existe un posible desprecio por la literatura artística española, por ser considerada poco original –*nuestros tratados eran simples copias atrasadas de escritos italianos*– y habla sobre la importancia de una revisión para reconsiderar su valor e identificar su riqueza.

<sup>3</sup> “Vasari, el primero en afirmar explícitamente la consaguinidad de las tres bellas artes como ,« hijas de un mismo padre, el Diseño», el primero en estudiarlas en un solo volumen, mientras que todos sus predecesores habían estudiado o pretendido estudiar, la arquitectura, la pintura y la escultura en tratados distintos [...]” Erwin Panofsky, *Renacimiento y Renacimiento en el Arte Occidental*, España: Alianza Editorial, 2004, p. 69.

<sup>4</sup> Federico Zuccaro (1542-1609). Teórico y pintor. Viajó por toda Europa. Fue el primero en plantear el concepto de diseño interior y exterior. Introduce a la teoría del arte la idea de la *ilusión*. Publicó una serie de pequeños tratados; el más importante es *Idea de Pittori, Scultori e Architetti*, impresa en 1604.

<sup>5</sup> Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Pintor, escultor y arquitecto. Representa el estilo clásico y el barroco. Considerado uno de los mejores artistas florentinos de su época. Entre sus obras se encuentran la escultura del *David* (1501-1504), el *Moisés*. (1513), las estatuas de la capilla de los Medici en Florencia (1520). En su obra pictórica resaltan los frescos de La Capilla Sixtina del Vaticano (1508-1512).

<sup>6</sup> Antonio Forcellino, *Una vida inquieta*, Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 35.



---

<sup>7</sup> Palomino, cuando narra la vida de Juan De Pareja, explica que a un esclavo no se le permitía pintar o dibujar, únicamente moler colores y aparejar algún lienzo. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y Escala Óptica*, Tomo III, Aguilar, Madrid, 1988, p. 307.

<sup>8</sup> “Hacia 1400, los moldes naturales no suponían, evidentemente, algo totalmente nuevo. En la historia de la escultura europea, los moldes del natural hicieron su aparición en varias ocasiones, desempeñando un cierto papel en el proceso de creación de estatuas. El parecido, auténtico y casi garantizado entre el original y la copia artística, al sacar un molde del natural no podría dejar de estimular al pensamiento estético.” Barash Moshe, *El primer Renacimiento, Textos del Renacimiento*, (comp.) Elda Pasquel, Universidad Iberoamericana, México, 1996, p. 90.

<sup>9</sup> Nikolaus Pevsner, *Academias de Arte: Pasado y presente*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1982, p. 38.

<sup>10</sup> “[...] Vasari reunió en un sistema propio a las tres artes, pintura, escultura y arquitectura, bajo el principio unificador de disegno –*arti del disegno*–. Sus pretensiones teóricas se llevaron a la práctica en 1563 con la fundación de la *Accademia del disegno* florentina. Con ello, las artes se habían liberado del esquema medieval de las artes liberales y tenía un sistema propio, en el que se desarrolló el resto del cuerpo teórico.” Karin Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1999, pp. 156-157.

<sup>11</sup> Las siete artes liberales son Lógica, Retórica, Gramática, Aritmética, Geometría, Astronomía y Música.

<sup>12</sup> Para Cennini y Alberti: “[...] los conceptos *disegno* y *pittura* aún son intercambiables, al mismo tiempo, el *disegno* ya no se consideraba un medio necesario exclusivo de la pintura, sino de diversas artes. Alberti insiste en que las demás artes se rigen por las leyes de la pintura.” Hellwig, *op.cit.*, p. 157.

<sup>13</sup> “Para definir el componente creativo que tiene el trabajo del artista, se amplió el concepto de *disegno*, que en adelante no sólo significó la facultad práctica del dibujo, sino que, como competencia intelectual y principio superior de las artes, dio cuerpo a una ciencia. El *disegno*, en cuanto que idea formal de origen intelectual, producto de una imaginación de orden más elevado, se acercó a la *invenzione* y a la *idea*.” Hellwig, *Ibid.*, pp. 157-158.

<sup>14</sup> “[...] siendo probablemente Brunelleschi el primero que la consideró de suma importancia, testimoniando su culto de la perspectiva, el hecho de que en la tumba de Sisto IV en San Pedro, junto a las siete artes liberales, la filosofía y la teología, colocara Brunelleschi la perspectiva, como décima disciplina científica”. Anthony Blunt, *La teoría de las artes en Italia*, Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 1956, p. 72.

<sup>15</sup> “La idea condensada en el *ut pictura poesis* de Horacio, de que existe una analogía, inclusive una afinidad natural, entre poesía y pintura”. Panofsky, *op.cit.*, p. 44.

<sup>16</sup> Introducción de la Edición: “Liscisco Magagnato comenta que puede ser considerado el último recetario antiguo, pues presenta recetas de las técnicas aplicadas en talleres medievales; sin embargo, comienza a incluir comparaciones de la pintura con la poesía así como otros principios del naturalismo humanista.” Cennino Cennini, *El libro de arte*, Madrid: Akal, comentada por Franco Brunello 2002, p. [S.n.]

<sup>17</sup> Cennino d’Andrea Cennini, nacido en 1360, en Colle di Valdelsa, hijo de Andrea Cennini de colle di Valdesa. Discípulo de Agnolo di Taddeo. Autor de *Il libro dell’arte* que comprende 189 capítulos y es considerado el primer tratado de pintura.

<sup>18</sup> Probablemente en el Veneto. Autor de lo que se considera el primer tratado de arte del Renacimiento.

<sup>19</sup> Giotto de Bondone (1267-1337). Pintor florentino que plantea una nueva concepción artística en el Trecento italiano, rompe con el estilo bizantino e inicia una nueva etapa con un lenguaje figurativo y narrativo. De tendencia humanista. Se ubica en el cuatrocento. La pintura de Giotto marca el inicio del nacimiento del arte italiano; es considerado el gran innovador de la pintura, por los textos de la época. Ghiberti ya narra la leyenda de Giotto.

<sup>20</sup> “El concepto de imaginación surge de la *phantasia* de Platón, cuyos valores abarcan, tanto la representación verídica como la apariencia ilusoria. El verbo *phantazesthai* (aparecer) y los sustantivos *phantasis* (visión) y *phatasma* (lo que aparece), son la condición de verdad de lo que

---

representa.” Vilchis, Luz del Carmen, *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, p. 133.

<sup>21</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, Madrid: Akal, 1991, p. 40.

<sup>22</sup> Cennini, *op.cit.*, p. 31.

<sup>23</sup> “Todo se puede aprender –incluso a observar la naturaleza– en el taller del maestro, que ya no es el artesano medieval, al servicio de la Iglesia y del Señor, sino un intelectual que alcanza gloria y prestigio, convirtiéndose en un ciudadano ilustre [...]” Cennini, *Ibid.*, p. 7.

<sup>24</sup> *Ars e ingenium* eran considerados un binomio indispensable de cualidades en el artista dedicado a la poesía. *Ars* es el dominio de la reglas e *ingenium* es el don del ingenio eran necesarias para la creación artística.

<sup>25</sup> El arte es un tipo de conocimiento, una pericia (*scientia*) que se basa en principios y reglas generales. En la teoría medieval, las bellas artes figuraban entre las artes mecánicas, y la música y la poesía, entre las artes liberales. Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 25.

<sup>26</sup> Cennini, *op.cit.*, p. 32.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>29</sup> “Como se ha dicho, empieza por el dibujo. Conviene que, al principio, sigas este orden [...]” *Ibid.*, p. 36.

<sup>30</sup> Se refiere a la pluma, el instrumento para dibujar.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>32</sup> Cennini no menciona en su tratado los conocimientos sobre la ciencia de la Óptica como los principios de Euclides, que eran ya accesibles para los escritores medievales, pero hace específicas referencias sobre el manejo de la iluminación del modelo a dibujar.

<sup>33</sup> Es interesante, cómo a finales del siglo pasado aparecen autores que al escribir sobre la importancia del dibujo, retoman la observación –de forma muy similar a la que propone Cennini– Esta observación en particular se realiza por el hemisferio derecho del cerebro: “Cómo método, el dibujo de contornos puros implica una intensa y atenta observación, ya que hay que dibujar los contornos de una forma sin mirar el dibujo hasta que se termina.” Betty Edwards, *Aprender a Dibujar*, Madrid: Hermann Blume, 1984, p. 83.

<sup>34</sup> “A primera vista, podrá parecer que Cennini fue un escritor renacentista, puesto que emplea términos antiguos como el de *homo quadratus*, y recomienda las antiguas proporciones (en las que el cuerpo del hombre mide ocho cabezas). No obstante, estos conceptos eran bien conocidos en la Edad Media y Cennini no tuvo necesidad de recurrir a la antigüedad para llegar a ellos.” Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, Madrid: Akal, 1991, p. 39.

<sup>35</sup> Cennini, *op.cit.*, p. 120.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>37</sup> Consiste en difuminar los elementos lejanos, así como disminuir el tamaño con el objetivo de generar profundidad.

<sup>38</sup> Michael Kuboy en *Psicología de la perspectiva y el arte del renacimiento*, explica qué es la perspectiva, al plantear su principal objetivo de racionalizar la representación del espacio, generar una ilusión de profundidad y relacionar el punto de vista del espectador. Alberti va a proponer una serie de reglas para su trazo, que serán muy difundidas durante el Renacimiento.

<sup>39</sup> Los discípulos de Francesco Giotto (autor de *Harminia Mundi totius*) ya manejaban los principios de perspectiva.

<sup>40</sup> Cennini, *op.cit.*, p.146.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>42</sup> El concepto de que arte imita a la naturaleza es una tesis medieval asumida en la época moderna. Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 26.

<sup>43</sup> “Sin embargo, hay algo nuevo en el uso que Cennini hace de la técnica, demostrando claramente con ello, que para él lo natural era el rostro o la figura individual. Es muy interesante que él considere el modelado del natural como un medio para desarrollar un buen estilo, “de obtener reputación en el dibujo”, tal y como declaró, y Cennini toma la figura individual como *exemplum*.” Barash Moshe, “Alberti”, *Textos del Renacimiento*, Elda Pasquel (comp.), México: Universidad Iberoamericana, 1996, p. 90.

---

<sup>44</sup> Cennini, *op.cit.*, p. 235.

<sup>45</sup> Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 40.

<sup>46</sup> Leon Battista Alberti (1404-1472). Gran escultor florentino. Nació en Génova, estudió en Padua y en Bolonia. Fue pintor teatral, matemático, abogado, cartógrafo, humanista, arquitecto, lingüista y criptógrafo, todo un prototipo del hombre del Renacimiento, el humanista del Quattrocento. Representa el estudio de los clásicos y la difusión general de la literatura, la reflexión moral, la ciencia y el arte. Publicó tratados sobre arte, óptica, navegación y cría caballar. Escribió: *I commentarii* en 1436 (publicados en el siglo XX, en 1912 y 1947, según la copia del siglo XV)

<sup>47</sup> Alberti menciona que para el trazo de una perspectiva, se inicie con el trazo un rectángulo, como una ventana; esto será conocido posteriormente como *ventana albertiana*. En el *Tratado de la Pintura* de Leonardo la menciona, cuando explica: “La pintura de un cuadro se ha de considerar vista por una ventana”.

<sup>48</sup> Alberti emplea términos, como *imitare, ritrattare y fingire* (inventar); *decorum y concinnitas* (forma y contenido). Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 107.

<sup>49</sup> Dilthey Wilhelm, *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 58.

<sup>50</sup> Jorge Sanz, *El dibujo de Arquitectura*, Madrid: Nerea, 1990. p. 46.

<sup>51</sup> Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 110.

<sup>52</sup> Filippo Brunelleschi (1377-1446). Considerado el primer arquitecto de la modernidad. Aplicó en sus obras, las leyes de la matemáticas, la proporción y la simetría. Junto con Massaccio, recopiló las leyes de la perspectiva.

<sup>53</sup> Giovan Francesco Gonzaga (1407-1444). Mecenas de Alberti. Francesco es parte de una importante familia de duques italianos.

<sup>54</sup> Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos. 1999, p. 65.

<sup>55</sup> “Y cuando Brunelleschi y Alberti descubrieron el medio de hacer realidad esta idea, convirtiendo con ello, a la perspectiva de teoría matemática de la visión, a teoría matemática del dibujo, fue necesario hacer una distinción entre ésta y aquella: el método matemático del dibujo (que en época moderna se llamaría pura y simplemente, “perspectiva” se denominó perspectiva pingendi o *perspectiva artificialis* (en italiano, a menudo *perspectiva pratica*); la teoría matemática de la visión ( que en la Edad Media se llamaba pura y simplemente perspectiva) se calificó con adjetivos *naturales y communi*.” Panofsky, *op.cit.*, p. 206.

<sup>56</sup> Lorenzo Ghiberti (1378-1455). Escultor, orfebre y humanista; dentro de sus *Comentarios* de 1450 incluye la teoría de la visión medieval de la percepción del ojo. Sus trabajos marcan una nueva etapa en el Renacimiento. Autor de las puertas del baptisterio florentino, la del norte, hecha en los años 1403-1424, todavía considerada medieval y la del norte hecha en los años 1403-1425, considerada ya renacentista, llamada la “la puerta del Paraíso”.

<sup>57</sup> Leonardo Da Vinci (1452-1519) Pintor, humanista, erudito, ingeniero, inventor, escritor, teórico del arte. Nace en Vinci (Pistoya). Se traslada a Florencia e inicia su aprendizaje en el taller de Verrochio, tiene contacto con Sandro Boticelli (asociado de Verocchio). Trabajó en la corte de los Sforza en Milán. Por invitación de Francisco I, pasa en Francia sus últimos años de vida. Creador de relevantes proyectos arquitectónicos. Autor del *Tratado de la Pintura*, obra que no fue publicada en vida.

<sup>58</sup> Hellwig, *op.cit.*, pp. 147-148.

<sup>59</sup> Panofsky, *op.cit.*, p. 49.

<sup>60</sup> José María de la Puerta, *El Croquis, Proyecto y Arquitectura*, España: Celeste, 1997, p. 23.

<sup>61</sup> “*Ingegno e quella potenza di fpirito, che per natura rende l’homo pronto, e capace di tutte quelle fcienze, ondégli aplica il volvere, el’opera. Giouane fi dipinge, per dimoftrare, che la potenza intellettiua non inuecchia mai.*” Ripa, Cesare, *Iconología*, New York & London: Garland Publishing, 1976, p. 239.

<sup>62</sup> *De Pictura proaestantissima, & nunquam satis laudata Arte Libri tres, absolutissimi leonis Batiste de Alberti*, 1540. Escrita en Latín y traducida probablemente por Brunelleschi. Anthony Blunt, *La teoría de las artes en Italia*, Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 1956, p. 20.

<sup>63</sup> Arthur K, Jr. Wheelock, *Perspective, Optics, and Delft Artists Around 1650*, New York: Garland Publishing, 1977, p. 25.

---

<sup>64</sup> Alberti inventa un dispositivo para dibujar desde el punto del ojo del observador, llamado *intersector*. Blunt, *op.cit.*, p. 52.

<sup>65</sup> “Ghiberti había atribuido al «discípulo» e invocando de forma aún más explícita, el espíritu de la Antigüedad clásica, afirma que Cimabue fue el primero en desenterrar, además de los *lineamenti naturali*, esa “*vera proportione* que los griegos llaman simetría”; incluso un poeta no florentino de hacia 1440 al escribir el elogio de un pintor no florentino, añade los valores de “naturalidad”, “arte”, “aire”, “diseño”, “estilo” y “perspectiva” el de *mesura* (proporción).” Panofsky, *op.cit.*, p. 64.

<sup>66</sup> Blunt, *op.cit.*, p. 27.

<sup>67</sup> Albrecht Durer conocido en España como Alberto Durero (1471- 1528). Pintor, tipógrafo, grabador. Nacido en Nuremberg, en una familia de orfebres. Viaja a Italia: Tirol, Trento, Mantua , Papua, Venecia. Conoce a Giovanni Bellini. Autor de *Vier Bücher Menschlicher Proportion*. Considerado el mejor pintor del Renacimiento. Vivió al noreste de los Alpes y viajó a Italia en dos ocasiones 1495 y 1507, por ello su influencia en Italia. Teórico del arte, escribió un tratado de medición: *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, impreso en 1525 y luego cuatro libros sobre las proporciones humanas. *Vier Bücher von menschlicher Proportion* en 1528.

<sup>68</sup> “La fama de este admirable artista llegó entonces a Flandes y a Francia, por lo que el alemán Alberto Durero, admirable pintor y grabador en cobre de muy bellas estampas, se hizo tributario de Rafael en sus obras y le mandó su propio retrato pintado a la aguada, sobre una tela de lino, que mostraba igualmente por ambos lados y sin albayalde, las luces transparentes, pues estaba pintada y sombreada con acuarelas de colores y resaltaba las zonas claras con las propias luces del paño, lo cual le pareció maravilloso a Rafael, que le envió a su vez, muchos dibujos suyos en papel, muy estimados por Alberto.” Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid: Edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Cátedra, 2002, p. 534.

<sup>69</sup> “Así, a través de la anatomía y la óptica y con la creación de la perspectiva, en lo que se puede llamar un método funcional y racional de construir a la figura humana y su entorno, el Renacimiento consiguió crear una imagen ideal, física, intelectual y ética del hombre. El modelo de inspiración, para esta imagen fue tomada por los artistas renacentistas, al igual que los literatos de la antigüedad clásica.” Elda Pasquel, *El humanismo y el Renacimiento, Textos del Renacimiento*, Elda Pasquel, (comp.), Universidad Iberoamericana, México, 1996, p. 12.

<sup>70</sup> Eduardo Báez Macías, *Gerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, UNAM, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 85.

<sup>71</sup> Jacopo de Barbari o Jacobus (1440-1450). Pintor y grabador italiano, probablemente veneciano. Viajó y trabajó en Alemania, donde se convirtió en el pintor del emperador Maximiliano I de Hamsburgo.

<sup>72</sup> Marcus Vitruvius Pollio (31 b.c.- 14 a.c.). Arquitecto militar, bajo el reinado del Emperador Augustus, autor de *De architectura libri decem*, publicada en Roma 1486. Presenta un sistema básico de proporciones del cuerpo humano. Bramante llamó a Vitruvio en 1514, la *gran luce* Brunelleschi y Alberti utilizaron la obra, cálculos y modelos vitruvianos. Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 52.

<sup>73</sup> *Los elementos de Euclides*, es un texto que proviene de Alejandría y data del año 300 a.c.

<sup>74</sup> Pomponio Gaurico (1482-1530). Filósofo y humanista. Autor del tratado *De Sculptura*, publicado en Florencia en 1504, describe el sistema basado en Filarete.

<sup>75</sup> “Además, trataron de concebir la figura humana aritmética y geoméricamente, descomponiendo los rostros y los cuerpos en figuras geométricas, en cuadrados y triángulos, que llamaban *quadrature del corpo umano*.” Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 74.

<sup>76</sup> Albrecht Dürer, *The human figure by Albrecht Dürer, The complete Dresden Sketchbook*, Edición por Walter L. Strauss, New York: Dover Publications, 1972. p. 16.

<sup>77</sup> P. Gaurico, *De Sculptura* (ed. Brockhaus. Pág. 134) “Mas también, se debe considerar por sí misma la anatomía de las partes entre sí, a la cual hemos llamado en otro lugar, “relación (*proportionem*), y con más propiedad, si no me equivoco, «*commensuración*» (*commensus*). Desde el entrecejo a la punta de la nariz, hay tanta distancia como de la garganta a la barbilla”. Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 78.

---

<sup>78</sup> “Gaurico, filólogo napolitano no tenía contacto con el arte de Rafael o de Bramante, pero la teoría sostenida con él, coincide con el arte de la época, especialmente su tesis sobre el arte, basado en la erudición (*nihil sine litteris, nihil sine eruditeone*) la tesis de la imitación de la naturaleza, la tesis de la selección, la tesis del arte en tanto que proyecto (*designatio*), y la del arte como objeto vivo (*animatio*).” *Ibid.*, p. 145.

<sup>79</sup> Dürer, *op.cit.*, p. 88.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>81</sup> R.A.E. Define estereotomía: “el arte de cortar piedra o madera; el concepto aplicado a la figura humana refiere a los cortes transversales de un volumen”.

<sup>82</sup> Dürer, *op.cit.*, p. 202.

<sup>83</sup> Dürero se basa, probablemente, en un método descrito por Piero della Francesca en *Prospettiva pingendi*. *Ibid.*, p. 220.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> “Los maestros más progresistas intentaron hacer justicia al cuerpo humano como organismo sujeto a las leyes de la anatomía y la fisiología, al espacio como medio tridimensional [...]” Tatarikiewicz, *op.cit.*, p. 91.

<sup>86</sup> Dürer, *op.cit.*, p. 318.

<sup>87</sup> Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603). Orfebre, hijo del platero Antonio de Arfe, trabajó y escribió sobre el arte de la orfebrería de quilataje y mezclas de metales. Autor de *De varia commesuración para la escultura y arquitectura* (1585), incluye estudios de anatomía y proporción.

Campomanes cita y comenta en su discurso sobre él: “Juan de Arfe y Villafañe dio propiamente un tratado del dibujo, dividido en cuatro libros. En los dos primeros puso las reglas comunes del diseño, que entonces no eran tan conocidas, y las tocantes a la anatomía externa del cuerpo humano. [...]” Pedro R. De Campomanes, *Discurso sobre la educación Popular de los Artesanos y su fomento*, Madrid: Editora Nacional, 1978, p. 92.

<sup>88</sup> Francisco Calvo Serraller, *La Teoría de la Pintura en el siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1981, p. 35.

<sup>89</sup> Báez, *op.cit.*, p. 15.

<sup>90</sup> Piero della Francesca (1416-1492). Pintor y autor del tratado *De perspectiva pingendi*, editado en 1894. Son de interés para la historia sus conceptos de la estética y sus principios de cálculo matemático.

“Piero della Francesca distingue tres elementos en la pintura que son: *disegno, commesuratio y colore*”. Tatarikiewicz, *op.cit.*, p. 75.

<sup>91</sup> Fra Luca Pacioli (1445-1509). Matemático italiano, publicó *De Divina Proportione*, impreso en 1497. Su obra influyó en artistas del renacimiento como Alberti, Leonardo, Bramante y Dürero. Fue discípulo de Piero de la Francesca, a quien le enseñó matemáticas y perspectiva. Es un ejemplo de las ideas medievales y neoplatónicas aplicadas.

<sup>92</sup> Andrea Mantenga (c.a. 1431-1506). Pintor italiano, aprendiz del taller de Squarciones, se independiza en su juventud y abre su propio taller. Se interesó por la perspectiva que aplicó en sus obras en forma de escorzo.

<sup>93</sup> Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*, Alianza Forma, Madrid, 1986. p. 60.

<sup>94</sup> El dibujo de contorno consiste en dibujar con una línea, la forma que separa el fondo de la figura. Kimon Nicolaidis define: “Contour” is commonly defined as “the outline of a figure or body”, but for the purposes of this study, we are making a definite, if perhaps arbitrary, distinction between “contour” and “outline”. We think of an outline as diagram or silhouette, flat and two-dimensional.” Nicolaidis, Kimon, *The Natural Way to Draw*, USA: Houghton Mifflin Company Boston, 1941, p. 12.

<sup>95</sup> Blunt, *op.cit.*, p. 66.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>97</sup> “[...] se dedica un espacio muy superior al estudio de la ciencia de la representación y el conocimiento de tallado de las apariencias materiales de los seres [...]” Clark, *op.cit.*, p. 34.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 61.

---

<sup>99</sup> “Para Leonardo, como para Alberti, la pintura es una ciencia porque tiene su fundamento en la perspectiva matemática y en el estudio de la naturaleza”. Blunt, *op.cit.*, p. 39.

<sup>100</sup> Andrea Di Cone, conocido Andrea Verrocchio (Florencia 1435-1488). Escultor del renacimiento, alumno de Donatello.

<sup>101</sup> Clark, *Op.cit.*, p. 17.

<sup>102</sup> La Introducción consiste en el texto de *Vidas* de Giorgio Vasari (traducción de Roberto J. Payró). Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*, Agebe, Argentina: Terramar, 2004, p. 9.

<sup>103</sup> Nikolaus Pevsner, *Academias de Arte: Pasado y presente*, Madrid: Cátedra, 1982, p. 39.

<sup>104</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, Madrid: Akal, 1991, p. 165.

<sup>105</sup> Da Vinci, *op.cit.*, Capítulo 8

<sup>106</sup> *Ibid.*, Capítulo 25

<sup>107</sup> *Ibid.*, Capítulo 3

<sup>108</sup> *Ibid.*, Capítulo 31

<sup>109</sup> *Ibid.*, Capítulo 30

<sup>110</sup> *Ibid.*, Capítulo 37

<sup>111</sup> *Ibid.*, Capítulo 38

<sup>112</sup> *Ibid.*, Capítulo 14

<sup>113</sup> *Ibid.*, Capítulo 27

<sup>114</sup> Giorgio Vasari (Florencia, 1511-1574). Pintor y arquitecto florentino. Con el apoyo del cardenal Alessandro Farnesio, publica la primera edición de *Vidas de los más sobresalientes arquitectos, escultores y pintores*. Fundador de la Academia de Dibujo en 1561. Creador de la Academia de las Artes del Diseño, presidida por el gran Duque.

<sup>115</sup> Bladassere Castiglione (1478-1529). Escritor italiano. Vasari cita sus odas en *Vidas*, cuando escribe sobre la muerte de Rafael.

<sup>116</sup> Karin Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid: Gráficas Rógar, 1999, p. 158.

<sup>117</sup> Vasari, *op.cit.*, p. 39.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>122</sup> Donato D'Ángelo (1444-1510). Arquitecto y pintor, maestro de Rafael Sancio.

<sup>123</sup> Ghirlandaio. Domenico di Tommaso Bigordi (1449-1494). Pintor florentino, maestro de Miguel Ángel Buonarrotti. Principalmente, pintor de frescos, colaboró en la decoración de la Capilla Sixtina; trabajó en la Escuela de Verocchio. Fiel ilustrador y retratista del ambiente florentino de finales del Quattrocento.

<sup>124</sup> Vasari, *op.cit.*, p. 398.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 405.

<sup>126</sup> “Tres de los principios de Alberti reflejan claramente las enseñanzas humanistas: 1. Una pintura debe evocar una sensación de realismo espacial e histórico gracias a una combinación de la perspectiva y de un sistema de proporciones y escalas basados en la figura humana. 2. Una pintura de tener una *istoria*, o tema, una situación dramática o episodio histórico tomado de la literatura clásica o de la Biblia. 3. El tema escogido debe representarse por medio de un uso adecuado del color, la luz, la proporción y la composición, de modo que transmita al espectador un drama vivo y plástico capaz de edificarlo, aterrorizarlo, deleitarlo o instruirlo.” Arthur D. Efland, *Una historia de la educación del arte*, España: Paidós, 2002, p. 53-54.

<sup>127</sup> “La matemática pitagórica sería también imprescindible en el Renacimiento. En las artes plásticas. el módulo, la proporción y esas leyes de simetría (de la composición) serían imprescindibles, de modo que los artistas irían generando también sus cánones. Por ejemplo: el canon de Políclito es de siete cabezas; en la época de Lisípo es de ocho cabezas. También, hay aplicados al rostro humano, que debe dividirse en tres partes iguales (frente, nariz y boca). La proporción da a la obra, armonía.” Carmen Rábanos Faci, *Estética para historiadores del Arte*, España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 17.

<sup>128</sup> Calvo, *op.cit.*, p. 159.

---

<sup>129</sup> “La academia era un grupo no organizado; se transformó en una empresa reglamentada (Rozzi Siena 1531) y poco tiempo después en institución gubernamental (Fiorentina, Florencia, 1541). Sólo veinte años más tarde, y alrededor de diez años después de la segunda «academia» de Bandinelli, tuvo lugar el mismo cambio en la historia de las academias de arte. Puede decirse, que esto se debió a un solo hombre, Giorgio Vasari. La *Accademia de Disegno* que, por sugerencia suya, fundó Cosme de Médicis, creador de la *Accademia Fiorentina*”, Pevsner, *op.cit.*, p. 42.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>131</sup> Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, México: ENAP, 2009, p. 15.

<sup>132</sup> Pevsner, *op.cit.*, p. 197.

<sup>133</sup> Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 41.

<sup>134</sup> “Según Roman (1984), tanto Alberti como Leonardo insistieron en que los estudiantes realizaran dibujos de esculturas a la luz de velas, pues con ello los planos quedaban definidos de tal modo que el estudiante podía aprender a dominar el relieve.” Efland, *op.cit.*, p. 59.

<sup>135</sup> Pevsner, *op.cit.*, p. 78.

<sup>136</sup> “No permitamos que nadie se acerque a la escultura, a no ser que, además de tener destreza, sea muy inteligente. Nada hay sin cultura ni instrucción. En realidad, cuando hablamos de cultura y de la instrucción, queremos referirnos al mejor conocimiento posible de esas disciplinas [...]” Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 79.

<sup>137</sup> Calvo, *op.cit.*, p. 159.

<sup>138</sup> “Un poco más tarde Dolce distinguirá: disegno, invenzioni, colorito. Una división proveniente de la retórica (Guárico cita claramente a Quintiliano y a Hermógenes). En casi todos los autores, el dibujo o diseño figura en primer lugar, y el colorito, como último; en cambio, el segundo elemento era concebido de varias maneras: como medida proporcional (*commesuratio*), como composición (composiciones) o como idea (*invenzioni*). Y es ésta una importante diferencia: ni Piero ni Alberti hablaron de ideas ni de invención, sino de proporción y disposición, como si los teóricos del Quattrocento no se refiriesen a la inventiva en el arte sino sólo a los conocimientos y el cálculo.” Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 249.

<sup>139</sup> *Ibidem*

<sup>140</sup> “Otro de estos indicios fue el creciente estudio de la naturaleza, empezándose a dibujar animales y plantas. Al principio, dichos dibujos habían de ilustrar los tratados científicos, pero no tardaron en pasar al terreno del arte.” *Ibid.*, p. 37.

<sup>141</sup> Pevsner, *op.cit.*, p. 46.

<sup>142</sup> “La teoría de la arquitectura en España, como el resto de Europa, está alimentada por los grandes tratadistas italianos, leídos en su idioma original o traducciones posteriores, con repetidas ediciones. Los libros III y IV de Serlio fueron traducidos por el rejero Francisco de Villalpando, en 1552; los *Diez Libros de Arquitectura* de Alberti, en 1582; Patricio Caxés tradujo a Viñola en el año 1593 y Francisco de Praves trasladó en castellano la obra de Palladio, en 1625. Vitruvio había sido traducido por Lázaro de Velasco en 1564, pero se publicó con la traducción de Miguel de Urrea en 1582; ésta, con abundantes grabados de madera.”, José Fernández Arenas, *Renacimiento y Barroco en España*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p. 24.

<sup>143</sup> Calvo cita que esta campaña fue aplicada en tres diferentes frentes: pleitos fiscales, connatos académicos y tratados teóricos. Calvo, *op.cit.*, p. 160.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>145</sup> “Su estatus social bajo imponía a los pintores, además de cargas fiscales, el servicio militar y les obligaba a prestar servicios dentro de los gremios y las cofradías religiosas. Los artistas italianos, hacía un siglo que se habían enfrentado con éxito a estos problemas.” Hellwig, *Op.cit.*, p. 61.

<sup>146</sup> “El concepto de *disegno*, traducido en España por dibujo tan sólo lo contemplan como parte y medio de la pintura. El primero y quien más decididamente sigue en España la tradición de Carchi y Vasari, es Gutiérrez de los Ríos, que dedica el tercero de los cuatro libros en que está dividido su tratado a la bellas artes, a las que da el nombre de *artes del dibujo*. Gutiérrez era jurista, no teórico, y sólo se ocupa marginalmente de las artes.” *Ibid.*, p. 159.

<sup>147</sup> Calvo, *op.cit.*, p. 63.

---

<sup>148</sup> Gaspar Gutiérrez Ríos. Licenciado de Derecho y en Ciencias Humanas. Otro licenciado en Derecho en citar su obra, es Campomanes: “Había escrito antes de Butrón sobre el mismo asunto, el Lic. Gaspar Gutiérrez de los Ríos, profesor también de Derecho que imprimió en Madrid, año de 1610, una obra en 4º que intituló, *Noticia general [...]*” Campomanes, *op.cit.*, 1978, p. 68.

<sup>149</sup> No fue posible consultar la edición original. Los textos citados de las Noticias es de una selección de textos, publicada en *La Teoría de la Pintura en el siglo de Oro*, por Calvo Serraller.

<sup>150</sup> Hay una estrecha relación, entre arte y política; por ello la relación de juristas en el arte. Palomino cita a Gaspar Gutiérrez Ríos que argumenta a favor de quien ejerce las *artes del dibujo*: “[...] eruditamente describieron, Gaspar Gutiérrez de los Ríos y don Juan Alonso Butrón, profesores, ambos en Derechos y que han favorecido otros muchos elevados ingenios; como se ve en el libro de Vicencio Carducho, en las disposiciones que recibieron a favor del arte de la Pintura; y también, en el libro de Francisco Pacheco.” Palomino *op.cit.*, Tomo I, p. 229.

<sup>151</sup> Aunque los pleitos no sólo incluían la exención de impuestos, también los gremios utilizaban los argumentos de liberalidad de las artes para sus propios fines: “Consta que en algunas ocasiones los pintores rigurosamente tales lucharon y consiguieron independizarse del resto de los miembros del gremio, constituyéndose en colegio de pintores liberales, de la misma manera a como habían hecho los escultores respecto de los carpinteros. Así los pintores barceloneses alcanzaron este privilegio ya en 1688, tras arduas y laboriosas gestiones. Para obtenerlo se valieron de la ayuda de la ayuda del jurista M. Bosser quien redactó un alegato titulado *Jurídica demostración del arte y profesión de la pintura* donde, valiéndose de los argumentos que a comienzos de siglo habían empleado Gaspar Gutiérrez de los Ríos y Juan Alonso de Butrón, demostraba que la pintura era un arte ingenuo y liberal, no mecánico y artesanal, como podían serlo las prácticas de doradores y estofadores.” Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *El siglo XVII entre tradición y academia*, España: Sílex, 1992, pp. 157-158.

<sup>152</sup> Francisco Calvo plantea que, el tema de la liberalidad de las artes está unido en España, a una cuestión de pleitos por la exención del impuesto de la alcabala. Calvo, *op.cit.*, p. 38.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>154</sup> “En las historias escritas leemos las cosas como negocio del pasado. En las pinturas y relevadas, las consideramos y vemos como presentes, que es cosa que tiene más fuerza.” *Ibid.*, p. 69.

<sup>155</sup> “Que no sea tan excelente pluma, como el dibujo; están sin género de duda, que fuera cosa de risa disputarlo, sino hubiera llegado a tanta cumbre el dá de oy. El escribir es una partecilla del dibuxo [...](sic).” *Ibid.*, p. 77.

<sup>156</sup> Esta comparación no es nueva; autores italianos como Alberti habían aplicado la retórica para hablar de Pintura. “También aplica a Alberti a esta profesión, si bien tentativamente, las categorías de la retórica clásica: Invención, disposición (convertida en *circonscriptione* y *compositione*, y reemplazada unos cien años después, con *disegno*), y elocución (convertida en *receptione de lume*, y reemplazada unos cien años depuse, por *colorito*.” Panofsky, Erwin, *Renacimientos y Renacimientos en el Arte Occidental*, España: Alianza, 2004, p. 63.

<sup>157</sup> “La Aritmética, Geometría, y Perspectiva totalmente se incluyen en estas artes, así como se incluye Filosofía moral en nuestra Jurisprudencia”. Calvo, *op.cit.*, p. 81.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>159</sup> “Sin duda, la responsabilidad principal corresponde a la autoridad de dos tratados clásicos sobre la literatura: la *Poética* de Aristóteles y el *Ars Poetica*, de Horacio. Tanto Aristóteles, como Horacio, habían apuntado interesantes analogías entre poesía y pintura, aunque en absoluto habían pretendido identificarlas, como harían los críticos renacentistas y barrocos. Aristóteles había dicho, por ejemplo, que la naturaleza humana en acción era objeto de imitación tanto por parte de los pintores, como de los poetas, analogía que era tan aplicable a la pintura italiana del Renacimiento como a la pintura antigua [...] El *Ars Poetica* aportó dos textos especialmente fecundos para esta doctrina. Uno es un párrafo en que Horacio, tras describir una pintura de grotescos híbridos, y compararla con un libro cuyas vanas fantasías parecieran los sueños de un enfermo, admite que poetas y pintores tienen el mismo derecho a la libertad de imaginación, con tal que este Pegaso, potencialmente peligroso, quede atado al establo de lo probable y lo congruente. El otro es el famoso párrafo que contiene el símil *ut pictura poesis*, en que el poeta, tras observar que el crítico sensible sabrá excusar los defectos que pueden producirse, hasta en la gran literatura, pide



---

flexibilidad en el juicio crítico, alegando, en efecto, que la poesía podría compararse con la pintura, que muestra no sólo un estilo detallado, que exige un escrutinio definido, sino también, un estilo amplio, impresionista, que no gustará más, que si se contempla desde cierta distancia. Una vez más, estas comparaciones, en sus sitios, eran legítimas y esclarecedoras, pero cuando en el Renacimiento se las apropiaron algunos entusiastas, buscando para la pintura los honores largamente concedidos a la poesía, no siempre se tuvo en cuenta su contexto original.” Lee Rensselaer, *Ut Pictura Poesis: la teoría humanística de la pintura*, Madrid: Cátedra, 1982, pp. 16-17.

<sup>160</sup> De la obra se conservan fragmentos; se sabe que Pacheco poseía una obra y que utiliza parte de estos escritos en *Arte de la Pintura*.

<sup>161</sup> Calvo, *op.cit.*, p. 100.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>163</sup> “Por consiguiente, el término “dibujo” se utiliza en España por los partidarios de la pintura en sus dos acepciones de técnica de dibujo y principio intelectual, esta segunda especialmente en el caso de la pintura. Sin embargo, no se hace un análisis más profundo del principio “disegno”, esa superestructura teórica de las artes tan importante para los autores italianos.” Hellwig, *op.cit.*, p. 166.

<sup>164</sup> Diccionario de Autoridades R.A.E.

<sup>165</sup> *Ibidem*

<sup>166</sup> Archivo de la Escuela Nacional de Arquitectura (en adelante E.N.A.), documento número 157.

<sup>167</sup> E.N.A., doc. n. 281.

<sup>168</sup> En el diccionario de la Real Academia de la lengua Española, publicada en su vigésima primera edición.

<sup>169</sup> “Mientras tanto, en pleno ambiente contrarreformista, la Iglesia de Roma retomaba el control de la cultura y del arte. El Concilio de Trento había invitado a los obispos «a instruir y a habituar al pueblo a recordar y a meditar continuamente los artículos de la fe a través de las historias de nuestra redención expresadas en pinturas y en otras representaciones», y los escritos que exhortaban a los artistas a permanecer fieles a los textos sagrados tendieron a multiplicarse.” Mauricio Vita, *El sistema de la imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. España: Paidós, 2003, p. 198.

<sup>170</sup> Tiziano Vecellio (1485-1576). Pintor italiano y notable maestro de la escuela veneciana. Elabora fachadas del Fondaco dei Tedeschi, los frescos de la Scuola de San Antonio. El Papa León X lo invita a trasladarse a Roma sin embargo, él rechaza la oferta, se queda en Venecia y realiza el fresco de la Sala del Gran Consejo del Palacio Ducal. Su fama se extiende, tiene como cliente al Duque de Mantua, y por medio de él, conoce a Carlos V, del que realizó varios retratos; posteriormente, es nombrado pintor de la corte.

<sup>171</sup> Calvo, *op.cit.*, p. 159.

<sup>172</sup> *Ibid.*, pp. 165-166.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>176</sup> Anatomía en español antiguo. El estudio consistía en Besalio, Valverde o notomía de bulto.

<sup>177</sup> Calvo, *op.cit.*, p. 173.

<sup>178</sup> Cada curso duraba seis meses.

<sup>179</sup> Calvo, *op.cit.*, p. 175.

<sup>180</sup> Hellwig, *op.cit.*, p. 83.

<sup>181</sup> “Los escritos españoles sobre arte no surgieron en el ambiente de las academias, como los italianos en la segunda mitad del cinquecento o los franceses, a fines del siglo XVII. Hasta la mitad del siglo XVIII, no se fundaron en España, las primeras academias de protección estatal.” Hellwig, *Ibid.*, p. 285.

<sup>182</sup> “Consideran el dibujo, como medio y parte inmanente de la pintura.” Hellwig, *Ibid.*, p. 174.

<sup>183</sup> “El pintor docto/perfecto es, a finales del siglo XVII, el ideal del pintor español, que debía plasmarse en la institución de la Academia.” Waldmam, Susann, *El Artista y su retrato en la España del siglo XVII*, España: Alianza Forma, 2007, p. 159.

---

<sup>184</sup> “Juan Valverde de Amusco (ca. 1525-ca. 1588). Is not surprising that one these controversialists should have been Spanish, given that Spain was the bastion of Catholic traditionalism and the most dangerous place in Europe to espouse new ideas on controversial topics. The Spaniard Juan Valverde de Amusco trained in Padua under Realdo Columbo, an assistant of Vesalius. And Bartolommeo Eustachi, whose *Tabulae anatomicae*, Publisher posthumously, follows next in this volume. Little is Known about Valverde; Vesalius, who was justifiably resentful that Valverde’s best-known book, *Historia de la composición del cuerpo humano*, first Publisher in Rome in 1556, consisted of numerous plates copied from De fabrica [...] .” Benjamín A Rifkin, Michael J. Ackerman, *Human Anatomy (From the Renaissance to the Digital Age)*, Abrams, New York, 2006, p. 95.

<sup>185</sup> “Francisco de Holanda, hijo del miniaturista Antonio de Holanda, nació en Lisboa, en el año 1518. Enviado a Italia por el rey Juan III, nos cuenta en su libro, muchos detalles de su estancia en Roma y, en un cuaderno de notas, recoge gran cantidad de dibujos sobre obras de arte.” Es autor de otros escritos sobre pintura.” Arenas, *op.cit.*, p. 42.

<sup>186</sup> Según Karin Hellwig: “En el transcurso del siglo XVII se escribieron en España tres grandes tratados de pintura. *Los Diálogos de la Pintura*, de Vicente Carducho aparecieron en Madrid, en 1633. *El arte de la pintura*, de Pacheco, terminado ya en 1638, no fue publicado en Sevilla hasta 1649, y los Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura, de Jusepe Martínez vieron la luz hacia 1673 en Zaragoza, siendo publicados en 1853. *Los Principios* para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura de José García Hidalgo, escritos en Madrid, hacia 1693, son en lo fundamental un manual de dibujo.” Hellwig, *op.cit.*, p. 42.

<sup>187</sup> “Los Diálogos de la Pintura de Vicente Carducho fueron publicados a principios de los años treinta y estaban dedicados a Felipe IV. Están dirigidos tanto a pintores como a aficionados. El tratado está dividido en ocho diálogos.” *Ibid.*, p. 43.

<sup>188</sup> Waldmann, *op.cit.*, p. 55.

<sup>189</sup> Vicente (Vizenzo) Carducho (1576-1638). Pintor, nacido en Florencia, se traslada en 1585 a España, con su hermano Bartolomé, quien fue contratado en el taller del Zuccaro. Autor de los *Diálogos de la Pintura*, que son publicados en el años de 1633, considerado de los principales tratados barrocos. Su formación pictórica se realizó dentro del ambiente manierista. Es relevante su participación en la fundación de una Academia en Madrid.

<sup>190</sup> En 1625 Carducho tuvo un pleito legal por esta razón.

<sup>191</sup> “Tanto autores de los memoriales de 1603 y 1624 como Carducho ven la solución a estos problemas en la fundación de una academia de protección regia, en la que los pintores reciben una sólida formación en dibujo y otras ciencias.” Hellwig, *op.cit.*, p. 83.

<sup>192</sup> Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, Madrid: Turner, 1979, p. 237.

<sup>193</sup> Waldmann, *op.cit.*, p. 57.

<sup>194</sup> Calvo incluye algunos diálogos de Carducho. Calvo, *op.cit.*, p. 271.

<sup>195</sup> Carducho, *op.cit.*, p. 101.

<sup>196</sup> Francisco Calvo Serraller, en su Prólogo de *Diálogos de la Pintura* menciona una larga lista de los autores que están presentes en su obra: *De anatomía recomienda a Vesalio con los dibujos para Calcar, obra canónica sobre este tema y desde luego la más utilizada por los artistas modernos en toda Europa...* cita la anatomía de Valverde, con las ilustraciones de Becerra, [...] sus referencias a las anatomías de Propero Besciano y Rómulo Cincinato, [...] Respecto a simetría, cita el tratado de A. Durerro –Simetría del cuerpo humano– [...] G. B. De lla Porta [...].

<sup>197</sup> Zuccaro ve las ideas, existiendo en tres niveles: el hombre, los ángeles y el espíritu de Dios, que es e el que se originan. Intencionalmente, evita el uso de la palabra idea, a la que sustituye por *disegno interno*, que equivale a dibujo o proyecto interior.

En cuanto a la naturaleza de este *disegno interno* dice que es completamente insubstancial, por cuanto se trata de un reflejo de lo divino en el hombre. Para resaltar su especial punto de vista y haciendo uso de su ingenio, explica la palabra *disegno*, dervándola de *segno di Dio* (di-segn-o). Zuccaro, frente a Vasari (que distingue entre *disegno* e *idea*), ve en ambas la misma cosa, creada en la inteligencia como una señal divina.” Jorge Alberto Manrique, *La Dispersión del Manierismo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, p. 41.

---

<sup>198</sup> “Carducho comienza viendo, en general, en el concepto de dibujo, el principio de toda ilusión. Denomina “dibujo especulativo” al de los teólogos, filósofos y metafísicos, y lo entiende como un “acto del entendimiento intelectual”. Carducho alude así al principio intelectual del concepto de dibujo, que se repite en su definición del diseño interior y exterior de la pintura. Apoyándose en Zuccari, designa al interior con la expresión de “dibujo especulativo interno”, y el exterior, con la de “dibujo externo” que describe la figura visible, la “materia visible”, como resultado de “cierto concepto o idea”. A ejemplo de Vasari, Carducho reconoce también, en el dibujo –como lo había hecho Gutiérrez de los Ríos– el fundamento de las tres artes. El “mismo padre” de la pintura, la escultura y la arquitectura.” Waldmann, *op.cit.*, p. 57.

<sup>199</sup> Carducho, *Op.cit.*, p. 237.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>206</sup> Martínez, Jusepe, *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, Madrid: Cátedra, 2006, p. 241.

<sup>207</sup> “Lope de Vega, Valdivielso, Pérez de Montalbán, Jáuregui, etc.” Calvo, *Op.cit.*, p. 263.

<sup>208</sup> Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Historia del Dibujo en España*, Madrid: Cátedra, 1986, p. 46.

<sup>209</sup> Waldmann, *op.cit.*, p. 144.

<sup>210</sup> Eduardo Báez Macías, *Gerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 15-16

<sup>211</sup> “La Academia de Pacheco fue a comienzos del siglo XVII, un punto de encuentro de los eruditos hispalenses. Así lo cuenta, al menos, Rodrigo Caro (1573-1647), poeta sevillano y contemporáneo de Pacheco, en su libro *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*. También, Palomino elegía la casa de Pacheco, como academia y escuela de los “mayores ingenios” de Sevilla.” *Ibid.*, p. 71.

<sup>212</sup> Introducción de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 20-21.

<sup>213</sup> Hellwig, Karin, *op.cit.*, p. 46.

<sup>214</sup> “El dibujo es para Pacheco, “*forma sustancial de la pintura*”, “*alma y vida*” de la pintura y “*forma*” de las dos artes. La escultura necesita del dibujo, que, sin embargo se considera “*parte esencial de la pintura*”. Sólo en sus consideraciones sobre la “*invención*” aparece, en cierto modo, la teoría de Zuccaro del *disegno interior y exterior*. En la realización de la obra de arte, el pintor – dice Pacheco, que en este punto se basa en las obras del jesuita Diego Meléndez– empleaba, por una parte, un “ejemplar o idea interior”, que se manifiesta en la ejecución. Pero Pacheco se ocupa con mucho más detalle, de la práctica del dibujo que de este aspecto teórico [...]” Hellwig, *Ibid.*, pp. 164-165.

<sup>215</sup> Pacheco, *op.cit.*, p. 109.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>217</sup> Calvo, *op.cit.*, p. 317.

<sup>218</sup> “En Italia del Quattrocento ya se había reclamado el reconocimiento de las bellas artes como artes liberales. En la Antigüedad, la pintura se había comparado con la poesía (Símónides, Platón, Aristóteles, Horacio) y la retórica (Cicerón). Plinio y Galeno la habían llegado a contar entre las artes liberales, cuyo esquema aún no estaba fijado en el mundo antiguo.” Hellwig, *Op.cit.*, p. 147.

<sup>219</sup> Aristóteles plantea que *el arte representa a la naturaleza, pero lo hace con libertad*. Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética*, Ediciones Akal, Madrid, 1991, p. 146.

<sup>220</sup> Pacheco, *op.cit.*, p. 109.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>223</sup> “La Anatomía, que es la tercera parte que pertenece al debuxo, sitio, verdad y número de músculos convenientes a la pintura, se hallarán en Andrés Vesalio, el cual sobrepuso a todos sus

---

antepasados. Pero mucho mejor en el docto Juan Valverde, de Hamusco, médico reverendísimo [...] (*sic*).” *Ibid.*, p. 384.

<sup>224</sup> “La cuarta y última parte, perteneciente (según distribución) a la grandeza del debuxo, es la Perspectiva, a quien los italianos llaman prospectiva, y a su imitación, el maestro Francisco Medina, Pablo Céspedes y Fernando Herrera [...]” *Ibid.*, p. 385.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>226</sup> “Con la llegada de Pacheco como figura relevante, la academia se fue interesando progresivamente por la pintura, un interés espoleado por la sólida fe del artista en ideal del pintor erudito. El Arte de Pacheco es importante como documento y como fruto de la academia y arroja considerable luz sobre sus miembros, sus intereses y procedimientos”. Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid: Alianza, 1980, p. 76.

<sup>227</sup> Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Historia del Dibujo en España*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 31.

<sup>228</sup> E.N.A., doc. n. 17.

<sup>229</sup> “7º Otro tratado de las reglas de la mejor composición, tomado de Palomino y otros.” Báez, *op.cit.*, p. 85.

<sup>230</sup> En el segundo capítulo, hablaremos de La Expedición de Malaspina, y un alumno pensionado de la Academia de San Carlos, solicita se le preste uno de ellos.

<sup>231</sup> “No sólo es importante el *Museo pictórico* de Palomino por la clave que cierra el arco de la gran tratadística barroca española, sino también por la noticas y aseveraciones que contiene en el debatido tema de la ingenuidad.” Cristóbal Belda Navarro, *La ingenuidad de las artes en España del siglo XVIII*, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993, p. 82.

<sup>232</sup> “El asunto de la obra, es la teórica, y la práctica de esta arte [...] Y para que con uno y con otro, queda el pintor enteramente capaz de todo lo que debe saber en su profesión”. Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, Tomo I, Madrid: Aguilar, 1988, p. 73.

<sup>233</sup> Palomino, *op.cit.*, p. 115.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>237</sup> Jenofonte (430 a.c.-354 a.c.). Historiador y filósofo griego. Autor de *Anábasis*.

<sup>238</sup> Probablemente, la edición que utilizaron Carducho, Pacheco, Martínez y Palomino. “Marcus Vitruvius Pollio, M. Vituvio Pollino De Architectura, dividido en diez libros, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1582 [...] Primera traducción castellana del texto de Vitruvio, que llegó a la imprenta y única editada hasta el siglo XVIII; se basó en la edición latina de Guillaume Philander (Lyon, 1552) [...]” Dora Wiebenson, *Los tratados de Arquitectura*, Hermann Blume, España, 1988, p. 79.

<sup>239</sup> Palomino, *op.cit.*, p. 121.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>241</sup> Anthony Blunt, *La teoría de las artes en Italia*, Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 1956, p. 146.

<sup>242</sup> Palomino, *op.cit.*, p. 123.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>246</sup> Palomino dedica cuatro capítulos del Tomo II, al tema de la perspectiva, esta extensión nos habla de la importancia que tiene el tema y la profundidad con la que la describe.

<sup>247</sup> Palomino, *op.cit.*, p. 500.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>249</sup> El concepto de *exprimir la idea* es posible encontrarlo en la actual definición de dibujar, en el diccionario de la Lengua Española, en la vigésima primera edición, al citar que Dibujar proviene del antiguo francés *debboissier, deboussier, debossier, v.a., exprime lideé d’oter du bois, de dégrossi, d’ébaucher, et celle de travailler artistement, mais sans que nous puissions fixer le genre et le mérite particulier de ce travail. Probablement le sens premier est sculpter [...]*.

<sup>250</sup> “El dibujo intencional o quimérico, es aquél cuyo ser objetivo sólo está en el entendimiento; esto es, que no tiene existencia física real [...]” *Ibid.*, p. 117.

---

<sup>251</sup> Apeles, (siglo IV a.c.). Pintor griego de la corte de Filipo de Macedonia. No se conoce ninguna obra pero es posible leer descripciones de Luciano, en donde resalta la belleza de sus composiciones.

<sup>252</sup> Palomino, *op.cit.*, p. 114.

<sup>253</sup> Palomino sugiere al lector ir a Italia, por los grandes beneficios que brinda pero sugiere *ir ya adelantado*. Sin embargo, termina mencionando que Velásquez sí fue a Italia, pero a enseñar, y que Murillo tampoco lo necesitó.

<sup>254</sup> “Con estas prevenciones, se pondrá luego a dibujar el principiante, comenzando primeramente, por las partes de una cabeza; como son ojos, narices, boca y orejas, cada cosa en diferentes posturas, y perfiles, según se lo administre el maestro: ya de lado, o ya en escorzo, que es elevada la cabeza, o inclinada hacia abajo[...].” Dos capítulos dedica en el segundo tomo para hablar sobre anatomía y simetría del cuerpo”. Palomino, *op.cit.*, p. 73.

<sup>255</sup> Quien haya impartido clases de dibujo, seguro sabe de qué habla aquí Palomino; el ejercicio del dibujo por parte del principiante requiere cierta seguridad. Un maestro puede percibir el temor del alumno frente al modelo y ayudarlo a superarlo.

<sup>256</sup> El auge que alcanzó el vocablo, a partir del uso que le dio Kant y, sobre todo, tras el Romanticismo, propició un desplazamiento semántico hacia lo que designaba “ingenio” en el Barroco, ni más ni menos que la potencia creativa de la inteligencia, así como su poseedor. Covarrubias lo definió en 1611, como “una fuerza natural de entendimiento, investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños.” Martínez, *op.cit.*, 2006, p. 18.

<sup>257</sup> Palomino, *op.cit.*, Tomo II, p. 69.

<sup>258</sup> “Y así siempre ha de poner el principiante su mayor cuidado en la firmeza y la verdad de los contornos; porque ése es el principal fundamento del dibujo, sin el cual todo va por tierra.” *Ibid.*, Tomo II, p. 73.

<sup>259</sup> Define los *contornos*, como la delineación que circundan la figura, los *dintornos*, como los pliegues o líneas internas de la figura. *Claro*, como las áreas de luz y el *oscuro*, a las zonas donde no hay luz, también las llama *adumbración*.

<sup>260</sup> “Para perfeccionar la invención, en razón de dibujo, es necesario (especialmente en los principios del inventor) hacer estudio particular de cada figura de las más señaladas, por el natural, y más, si es desnuda.” *Ibid.*, Tomo II, p. 255.

<sup>261</sup> Palomino, *Ibid.*, Tomo III, Preludio de la obra.

<sup>262</sup> Palomino elabora una lista de autores y obras que conocía el destacado pintor: en Alberto Durero, la simetría del cuerpo humano; en Andrés Bexalio, la anatomía; en Juna Bautista Porta, la fisonomía; la perspectiva, en Daniel Brabaro; la geometría, de Euclides; la aritmética, de Noya; la arquitectura, en Vitrubio, y Viñola; y otros autores. Palomino, *Ibid.*, Tomo III, p. 210.

<sup>263</sup> *Ibid.*, Tomo III, p. 95.

<sup>264</sup> *Ibid.*, Tomo III, Madrid: Aguilar, 1988, p. 195.

<sup>265</sup> Pablo de Céspedes (1538-1577). Escultor, pintor, tratadista de arte, humanista y poeta. Alumno de Zuccaro. Autor de *Poema de la Pintura*, importante obra poética española que aporta una perspectiva didáctica sobre el tema.

<sup>266</sup> “Dejó un escrito, un tratado en diálogos entre maestro y discípulo de las excelencias de la Pintura y el dibujo; que se dio estampa en 1633. Son las palabras de Palomino, al hablar de Pablo Céspedes.” Palomino, *op.cit.*, Tomo III, p. 147.

<sup>267</sup> *Ibid.*, Tomo III, p. 177.

<sup>268</sup> Alonso Cano (1600-1676). Escultor, arquitecto y pintor español, nacido en Granada. Alumno de Pacheco y contemporáneo de Velásquez. Pintor de cámara de Felipe IV.

Palomino narra una anécdota donde el artista (Cano) habla de la dificultad de la pintura sobre la escultura: “¿Ahora ignoras, que es más trabajo, dar forma, y bulto a lo que no lo tiene, que dar forma, a lo que tiene bulto?” *Ibid.*, Tomo III, p. 355.

<sup>269</sup> *Ibid.*, Tomo III, p. 344.

<sup>270</sup> Son las palabras de Palomino al hablar de Pablo Céspedes. *Ibid.*, Tomo III, p. 109.

<sup>271</sup> Son los adjetivos para Diego Velázquez de Silva. *Ibid.*, Tomo III, p. 206.

<sup>272</sup> Cumplidos para el pintor Miguel Marc. *Ibid.*, Tomo III, p. 206.

<sup>273</sup> Habla del trabajo de Felipe Gil de Mena y menciona que tuvo academia muchos años en su casa. *Ibid.*, Tomo III, p. 331.

<sup>274</sup> Borroncillos, lo que llamamos ahora bocetos.

<sup>275</sup> “Pero el taller seguía siendo indispensable para aprender el oficio. Habría que esperar hasta finales del siglo XVII para que los gremios, incompatibles ya con las formas precapitalistas de producción, fueran abolidos: Jaques Turgot en Francia, en 1776, en primer lugar, y las Cortes de Cádiz, en España, más adelante, en 1813.” Báez, *op.cit.*, p. 16.

<sup>276</sup> Waldmann, *op.cit.*, p. 27.

<sup>277</sup> “La concentración de artistas para las obras del real palacio (1736). Muchos de ellos extranjeros, debió sin duda influir para que madurara la idea de establecer una academia. Al frente de sus escultores, Olivieri formó una escuela de dibujo, en su misma casa, y de ahí germinó la idea de fundar una verdadera academia de bellas artes. El proyecto contó con el apoyo de don Sebastián de la Cuadra, Marqués de Villarías y ministro de Estado, y fue aprobado por el rey el 22 de abril de 1744.” Báez, *op.cit.*, p. 18.

<sup>278</sup> “Los estudios de Calvo Serraller dan cuenta de cuando menos cuatro academias de pintura en el siglo XVII en las ciudades de Madrid, Sevilla, Valencia y Barcelona. La primera funcionaba desde temprana fecha de 1606 y hasta se hablaba de crear una academia española en Roma siguiendo el modelo francés.” *Ibid.*, p. 16.

<sup>279</sup> Calvo, *op.cit.*, p. 165.

<sup>280</sup> Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Pintor sevillano representante del barroco.

“Murillo nació en Sevilla en los últimos días del año 1617 y es el más joven de catorce hermanos. Su padre barbero y cirujano con educación universitaria, falleció en 1627, y un año más tarde lo hizo su madre dejando huérfano a aquel muchacho con once años, que sin embargo tenía numerosos parientes que lo protegieron y ayudaron. Murillo fue adoptado por una hermana mayor casada, Ana, y se formó como pintor en el taller de Juan Castillo, su primo político [...] El primer encargo importante de Murillo se introduciría en el territorio ocupado por Zurbarán. En torno a 1645, se empezó a trabajar en una serie de cuadros para el monasterio de San Francisco el Grande [...]” Jonathan Brown, *La edad de Oro de la Pintura*, Madrid: Nerea, 1990, p. 139.

<sup>281</sup> Francisco Herrera, El Mozo (1622-1685). Hijo de Francisco Herrera, El Viejo (discípulo de Francisco Pacheco) Pintor y arquitecto sevillano. Co-presidente de la Academia de Sevilla, junto con Murillo.

<sup>282</sup> Juan De Valdés Leal (1622-1690). Pintor sevillano, en 1659 obtiene el cargo de examinador municipal del gremio de pintores sevillano. Junto con Murillo y Herrera “el Mozo” funda una academia de pintura. “Su único rival (de Murillo) fue un artista de grandes aunque irregulares dotes. Juan Valdés leal, natural de Sevilla, fue bautizado el 4 de mayo de 1622. No existen más documentos acerca de su vida hasta su matrimonio que tuvo lugar en Córdoba, en 1647, pero los primeros obras del pintor que se conservan sugieren que éste se había inspirado en el realismo y en la técnica áspera del viejo herrera.” Brown, *op.cit.*, pp. 162-163.

<sup>283</sup> Mues, Paula, *El Arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, Museo de la Basílica de Guadalupe, México, 2006, p. 24.

<sup>284</sup> Wick, Rainer, *La pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Editorial, España 1982. p. 55.

<sup>285</sup> Pedro Rodríguez de Campomanes (1723-1802). Político, jurista, economista, historiador español del despostismo ilustrado. En 1747, publicó *Disertaciones históricas del orden y caballería de los Templarios*. En 1762, es nombrado Ministro de Hacienda, constituye Las Sociedades Económicas de Amigos del País, importantes asociaciones que promovieron el desarrollo cultural.

<sup>286</sup> Campomanes, *op.cit.*, p. 69.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> “Sean en horabuena tenidos como mecánicos y serviles aquellos menestrales que obran a ciegas en su oficio, sin regla ni dirección del dibujo; por que éstos verdaderamente, aunque se ocupen en la misma pintura, no deben gozar del concepto y estimación de pintores, como lo reflexionaron Francisco Pacheco, Don Antonio Palomino, y otros.” *Ibid.*, p. 70.

<sup>289</sup> E.N.A., doc. n. 11.

---

<sup>290</sup> Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, México, S.E.P, 1976, p. 85.

<sup>291</sup> Brown, *op.cit.*, p. 41.

<sup>292</sup> Campomanes, *op.cit.*, p. 25.

<sup>293</sup> Hellwig, *op.cit.*, 1999, p. 173.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>295</sup> Juan Domingo Olivieri (1708- ). Olivieri nace en Carrara, Italia; fue escultor de la corte del rey de Cerdeña, posteriormente, llevado a España como escultor de la corte de Felipe V. Encargado del proyecto escultórico del nuevo palacio Real de Madrid. Inspirado en la obra de Bernini, también fue Director de Academia.

<sup>296</sup> Pérez Sánchez, *op.cit.*, p. 67.

<sup>297</sup> Rodríguez G. de Ceballos, *op.cit.*, p. 165.

<sup>298</sup> El 12 de julio de 1774, la *Gazeta de Madrid*, publicaba el anuncio de la recién aparecida Cartilla de principios para aprender a dibujar sacada por las obras de Joseph de Ribera, que había realizado el grabador lorquino, Juan Barcelón y que tuvo gran éxito.

En las escuelas y Academias, se suplía con frecuencia la falta de Cartillas, con modelos preparados especialmente por algunos «profesores». Láminas de «perfiles», es decir, de simples trazos de contornos, en línea seguida, constituían los primeros pasos del aprendiz de dibujante, que había de esforzarse en obtener la misma precisión y seguridad de contorno de sus modelos. Pérez Sánchez, *op.cit.*, p. 71.

<sup>299</sup> Se refiere a la libertad del peso gremial.

<sup>300</sup> “En este medio académico dieciochesco, la enseñanza del dibujo, tal como la conocemos, se desarrolla, efectivamente con un considerable rigor y rigidez, según unos pasos perfectamente fijados, que no son, sin embargo, sino la institucionalización de la práctica tradicional [...]” Pérez Sánchez, *op.cit.*, p. 70.

<sup>301</sup> Pevsner, *op.cit.*, p. 222.

<sup>302</sup> “El concepto de *diseño*, traducido en España por *dibujo* tan sólo lo contemplan como parte y medio de la pintura. El primero y quien más decididamente sigue en España la tradición de Varchi y Vasari es Gutiérrez de los Ríos, que dedica el tercero de los cuatro libros en que está dividido su tratado a la bellas artes, a las que da el nombre de *artes del dibujo*. Gutiérrez era jurista, no teórico, y sólo se ocupa marginalmente de las artes.” Hellwig, *op.cit.*, pp. 159-160.

<sup>303</sup> Una de las tesis medievales, asumida en la época moderna es la imitación: La restricción del concepto imitativo del arte (*imitatio*), complementándolo con el factor imaginativo (*imaginatio*). Tatariewicz, *op.cit.*, p. 26.

<sup>304</sup> Martínez, *op.cit.*, p. 60.

<sup>305</sup> Palomino, *op.cit.*, Tomo II, pp. 45, 115.

<sup>306</sup> Pérez Sánchez, *op.cit.*, p. 76.

<sup>307</sup> Que se relacionan con la retórica romana de *inventio*, *disposiyo* y *elocutio*.

<sup>308</sup> Palomino cuando habla del dibujo, define como dintornos “Éste [el dibujo], en lo material, se compone de *contornos*, *dintornos*, *claro* y *oscuro*. Los contornos son la delimitación, que circunda la figura. Los dintornos son, los que delimitan las articulaciones, senos y plegaduras que se contienen en el contorno.” Palomino, *op.cit.*, Tomo II, p. 69.

<sup>309</sup> Pérez Sánchez, *op.cit.*, p. 54.

<sup>310</sup> Paula Mues reflexiona sobre el concepto *profesor*: “[...] aparecía varias veces la palabra “maestro”, misma que, a excepción de una ocasión, fue tachada y sustituida por “profesor”<sup>310</sup>. Esta corrección seguramente fue pedida por los pintores que quisieron dejar constancia de su condición de artistas no gremiales, siguiendo con su nominación —a esas alturas, con cierta tradición—, de profesores académicos. Mues Orts, Paula, *La Libertad del Pincel*, Universidad Iberoamericana, México, 2008, p. 281.

<sup>311</sup> Rodríguez G. de Ceballos, *op.cit.*, p. 158

<sup>312</sup> “La juntas preparatorias para establecer ésta, comenzaron, como ya se ha dicho repetidas veces, en 1744, cuajando la fundación definitiva en 1752. Una de sus secciones se ocupó de la enseñanza de la pintura, según los métodos científicos más avanzados y con un cuerpo selecto de profesores que intentaron sacudir la rutina del aprendizaje tradicional. Pero la verdad es, que no se hizo otra

---

cosa sino calcar el método de las instituciones precedentes que comprendía, básicamente: el dibujo de estampas, la copia de vaciados de las estatuas antiguas y modernas del Renacimiento y Barroco, y la imitación del natural, a partir de un modelo vivo. Eso sí, se reforzaron las cátedras de geometría, perspectiva y anatomía, impartidas por especialistas en cada una de estas disciplinas.” Rodríguez G. de Ceballos, *op.cit.*, p. 162.

<sup>313</sup> Pérez Sánchez, *op.cit.*, p. 71.

<sup>314</sup> “En Italia, la pintura se integró en el círculo de las *artes liberales* desde los escritos de Alberti y Leonardo. En España, en cambio hasta finales del siglo XVII, se consideró que formaba parte de las *artes mechanicae* u oficios viles, lo mismo de dicho siglo, se inició en este país una dura batalla por la liberalización de la pintura, entablada por igual por eruditos, literatos y artistas.” Waldmann, *op.cit.*, 2007, pp. 15-16

<sup>315</sup> Campomanes, *op.cit.*, p. 95.

<sup>316</sup> “Entre los modelos de estatuas cuya copia era común a escultores y pintores ya señalamos anteriormente cómo figuraban no sólo griegas y romanas sino también del Renacimiento y aun del barroco. Lo mismo sucedía con los dibujos y estampas: los había en cantidad de pinturas de Rafael, Corregio, Tziano y Miguel Ángel, pero también de Carracci, Rubens, Reni y Maratta [...]” Rodríguez G. de Ceballos, *op.cit.*, p. 164.



## **CAPÍTULO II • EL DIBUJO EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS**

¿Es posible concebir al dibujo y su enseñanza dentro de la Academia de San Carlos, como un método basado en fórmulas y esquemas? ¿Se estableció el mismo sistema peninsular en la Academia de San Carlos o existió un método particular, que impuso Gil? Quizás no logremos contestar del todo estas preguntas; sin embargo, investigar quién y cómo se enseñaba dibujo en la Nueva España, podría acercarnos más perspectiva más amplia sobre el tema. Para lo anterior, comenzamos con algunos de los antecedentes de la enseñanza del dibujo, previos a la fundación de la Academia de San Carlos.<sup>1</sup> En segundo lugar, hacemos un análisis de un inventario, que gira en torno a una herramienta para el dibujo: el compás; que nos arroja más información de quién, posiblemente enseñó dibujo en la Academia. Posteriormente, se hace una breve estudio del sistema de educación del dibujo en la Academia de San Carlos, que incluye principalmente una organización por salas.

Para finalizar, elaboramos un estudio más amplio sobre el dibujo en la Nueva España y su aplicación para la divulgación de investigaciones científicas. Ésta última fue representada, por tres importantes instituciones modernas que fueron establecidas:<sup>2</sup> La Academia de San Carlos, en 1784; el Real Jardín Botánico, en 1788;<sup>3</sup> y el Real Seminario de Minería en 1792.<sup>4</sup> Estas instituciones trataban de reproducir las existentes en España; contaban con un ambiente científico común, y marcaron de forma relevante, el desarrollo cultural de Nueva España.

La Academia de San Carlos contaba con un plan de estudios, enfocado básicamente, a la educación del dibujo. Por su parte, en El Colegio de Minería, el dibujo es una asignatura secundaria, y que el objetivo de la materia de dibujo aplicado era para la preparación de ingenieros.<sup>5</sup> Otro enfoque relevante del dibujo será la funcionalidad del mismo,<sup>6</sup> como es posible ver ejemplos de la Expedición

de Malaspina –en la botánica y la zoología–, para dar a conocer las especies de América. La utilidad del dibujo en la Nueva España fue evidentemente basada, en el pensamiento de Campomanes, como es posible leer en documentos de la Academia de San Carlos:

Las utilidades del dibujo, i su absoluta necesidad para las Artes, sin omitir las de la guerra, se han explicado de intento en el bello, i solido discurso sobre la educación de los artesanos.

Su ilustrísimo autor (Campomanes), celosísimo del bien de su Nación, no dudó afirmar que las Artes unicamente pueden florecer en los Países en que se ha hecho comun el uso del dibujo (*sic*).<sup>7</sup>

## ***II.I Antecedentes del dibujo en la Nueva España***

Desde antes de la llegada de los españoles, los pueblos indígenas en América contaban con una amplia cultura artística, que incluía la pintura y el dibujo. Para mencionar estos antecedentes, Carrillo y Gariel habla de *cierto proceso pictórico*, con el que decoraban los muros de las construcciones prehispánicas, coloreaban jeroglíficos en sus códices, hacían modelado en barro y tapices de flores,<sup>8</sup> y “hacían finas labores en pluma”,<sup>9</sup> que causaban admiración en los conquistadores. Sin embargo, este arte indígena es considerado totalmente diferente a la pintura colonial que comenzó con el proceso de evangelización. Los muros de los conventos y los retablos llenos de imágenes sagradas, son el testimonio de la existencia de una nueva tradición pictórica occidental en Nueva España.<sup>10</sup> Así, al referirnos a la pintura mural, podemos hablar de una necesidad de preparar a los indios, para tener un dominio en el dibujo, pero, ¿qué tan sistematizada era esta enseñanza?<sup>11</sup> Los indígenas, como artesanos, al menos debían contar con la habilidad para la *copia*, pues para elaborar los murales, se requería la reproducción de grabados y diseños para la decoración de los templos cristianos.<sup>12</sup>

Desde los inicios de la colonia, Torquemada<sup>13</sup> y Bernal Díaz del Castillo hablaban de la “habilidad de los naturales para retratar al natural”;<sup>14</sup> incluso, en los documentos de la Academia de San Carlos de la Junta Preparatoria encontramos

una cita similar.<sup>15</sup> Los mismos misioneros eran los profesores de las clases de dibujo. Díaz del Castillo menciona también, la gran habilidad que tenían los indios para los oficios:

Y por no gastar más palabras, todos los oficios hacen muy perfectamente, hasta paños de tapicería. Dejaré de hablar más en esta materia, y diré otras muchas grandezas que por nuestra causa, ha habido y hay en esta Nueva España.<sup>16</sup>

Cuando se habla de la labor de enseñanza de los franciscanos,<sup>17</sup> no puede quedar de lado, la gran tarea que hicieron, al mostrar oficios a los naturales; para ello, se les enseñó dibujo, *dibujo de copia*.<sup>18</sup> Existe la posibilidad de que Fray Diego de Valadés,<sup>19</sup> dibujante de estampas, fuera quien enseñaba en la Escuela de Artes y Oficios de la orden franciscana,<sup>20</sup> fundada por Fray Pedro de Gante.<sup>21</sup> Otra Escuela de Artes y Oficios estaba localizada en Michoacán:

Si bien, existían maestros europeos en la capital, su influencia directa sobre la producción artística fue bastante reducida. Ésta se llevó a cabo, principalmente en la casa de enseñanza de los frailes mediante la capacitación indígena. La mayoría de las noticias que se tienen sobre estas escuelas, provienen de dos grandes centros de estudios, uno franciscano y otro agustino: el primero, fundado por Fray Pedro de Gante en 1526, junto a la capilla de San José y el otro, la Escuela de Artes y Oficios de Triptio, fundada en el pueblo de Michoacán, hacia 1540.<sup>22</sup>

El objetivo principal de la pintura mural es la decoración de los conventos en cal y temple con fines de evangelización.<sup>23</sup> En la pintura al fresco, se revela el proceso de dibujo, a través del empleo del calado o estarcido.<sup>24</sup> Para ello, la composición se copiaba de un grabado y posteriormente, era dibujada a escala real para ser traspasada la imagen al muro, como explica Elda Pasquel, en su tesis:

Este procedimiento se sigue empleando actualmente y consiste en hacer una cuadrícula sobre el modelo o sobre un duplicado de éste, identificando los cuadros formados, por medio de letras y/o números, y dibujar en cada uno, para después trazar una nueva cuadrícula a una escala conveniente sobre el muro e identificar con las mismas letras o números, los nuevos cuadros y dibujar en cada uno, la parte del diseño correspondiente al modelo. La cuadrícula ampliada puede ser trazada con ejes directamente sobre el muro, marcada por medio de cordeles, o bien, trazada sobre un papel y utilizar éste,

a manera de estarcido, una vez realizado el dibujo sobre él, como patrón para transportar el diseño al muro.<sup>25</sup>

Posteriormente, en la época colonial, en las *Ordenanzas de pintores y doradores* de 1557,<sup>26</sup> confirmadas por el Virrey Don Luis de Velasco, se incluyen cuatro tipos de pintores: *imagineros*, *doradores*,<sup>27</sup> *pintores de fresco* y *sargueros*.<sup>28</sup> Estas ordenanzas especifican que: “[...] y del dibujo de buena cuenta, y que en estos tales que se huvieren de examinar, artizados en mui buenos dibujadores y que sepan assí del dibujo como templar colores, y sepa relatar él dicho dibujo (*sic*).”<sup>29</sup> En estas ordenanzas se indica ya la necesidad de una preparación del aprendiz, para ser acreditado como oficial, por medio de un examen,<sup>30</sup> y así pueda tomar obras a su cargo. Los propietarios de estos talleres, donde se preparaba al aprendiz, eran llamados *tratantes*.<sup>31</sup> Carrillo y Gariel menciona que es notable, que durante el siglo XVI, es posible ver transplantadas las técnicas del oficio en América:<sup>32</sup>

Al observar la obra de diversos artistas novohispanos, y en particular, la de algunos pintores del siglo XVII, podemos darnos cuenta del dominio que tenían del dibujo, de la composición, del volumen, de la perspectiva aérea y de la expresión, así como del empleo de sus materiales. Para lograr el dominio de la técnica, tuvieron excelentes maestros que los formaron en una disciplina dentro de los gremios.

La casa de Contratación, en Sevilla, era muy cuidadosa, al permitir el paso a la Nueva España, de personas conocedoras de cada oficio. Por ello, los pintores que vinieron, si no gozaban de fama, sí habían sido examinados por el gremio, lo que garantizaba sus habilidades.<sup>33</sup>

A mediados del siglo XVI, encontramos un sistema de regulación del oficio de la pintura en la Nueva España. La propuesta fue un sistema de evaluación para los pintores, que una vez acreditados por los *veedores* del mismo gremio,<sup>34</sup> se les permitía el ejercicio de la pintura, instalar un taller y vender obras. Este orden será impuesto primero, desde la Iglesia:

Desde antes de 1563, en la Nueva España, la Iglesia había tomado medidas para controlar la expresión artística, cosa que debe haber sucedido en toda América hispana. Así, en el Primer Concilio Mexicano en 1555, ya se había dicho que: ni los indios ni los españoles hicieran imágenes, sin que antes hubieran sido examinados [...].”<sup>35</sup>

José Guadalupe Victoria menciona, cómo en la *época colonial* se pueden percibir obras con dos tipos de dibujo: uno “lineal”<sup>36</sup> y otro más “pictórico.”<sup>37</sup> Es posible apreciar una dicotomía del dibujo, de la cual, se habló ya en el capítulo anterior: de la línea y el volumen, por medio del claroscuro; pero ahora, al volumen se agrega el manejo del color para generar volumen. También, se habla de la importancia de la composición:

*Traza, arte y compostura* son conceptos que modernamente podríamos interpretar como el *oficio* –el saber dibujar, componer, pintar– la manera de lograrlo –valiéndose, naturalmente, de ella– y la expresión que debía alcanzarse, de acuerdo con los “ideales” imperantes de la época, que no eran otros, sino los emanados de los preceptos del Concilio de Trento, tendientes a preservar la pureza de la fe. No es el caso repetir aquí, la influencia que tuvo para la creación artística, el que la Iglesia tomara una posición respecto a cómo debían representarse las imágenes sagradas. Sin embargo, conviene recordar que si en un ámbito como el europeo tal influencia se dejó sentir en grado sumo, en territorios españoles de Ultramar fue mucho mayor el control ejercido en la producción plástica, tal como ha sido demostrado por otros investigadores.<sup>38</sup>

En 1687, se promulgan nuevas ordenanzas, donde se habla de dibujar el cuerpo humano a la perfección y saber representar perspectiva. A partir de lo anterior, podemos inferir la existencia de una enseñanza del dibujo para el oficio de la pintura, dentro de los talleres de oficios de los gremios, que fueron el precedente de la educación del dibujo. Se debe señalar la característica de la coexistencia de gremios y academias, en el ejercicio educativo y el ejercicio laboral: “En Nueva España, al igual que en España existirán los gremios y las academias de forma paralela, como si su labor abarcara áreas de producción diferentes; esto en la realidad no será así.”<sup>39</sup>

Antes de la fundación de la Academia de San Carlos, existieron algunas academias que consistían en la reunión de pintores para dibujar y disertar sobre la pintura. En estas primeras academias<sup>40</sup>, en Nueva España, existía ya, una difusión de la literatura artística en el ambiente cultural colonial, como lo demuestra el libro de *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, en la biblioteca<sup>41</sup> de Sor Juana.<sup>42</sup> Sabemos también, que pintores de la época, como Miguel Cabrera, conocían las

obras de Palomino y Pacheco.<sup>43</sup> Otro texto de la época del virreinato, que demuestra el interés por las ideas de Alberti,<sup>44</sup> es la traducción de la obra en italiano, de *El Arte Maestra*, del padre Francesco Lana,<sup>45</sup> en donde incluye “Preceptos que pertenecen al disegno”, así como las proporciones de la figura humana, basadas en Vitruvio. Lana sugiere dibujar animales y plantas, adornos de arquitectura, estatuas, y hace un puntual hincapié en el dibujo del natural: “De manera que mas bella sera la pintura que se tomare del natural; pero es de menor estimación que la Ideal y aquella es mas facil; quanto va de hazer un original: pues no es otra cosa tomar del natural que copiar (*sic*).”<sup>46</sup> De esta forma tenemos que define el método de copia de forma inferior y la considera más fácil de realizar que el dibujo del natural.

El intento más notable de fundar una academia oficial de pintura en Nueva España, a semejanza de las que ya había en España,<sup>47</sup> fue cuando un grupo de artistas encabezados por Cabrera y José Ibarra, que solicitaron la real aprobación de la “Academia de la Muy Noble e Inmemorial Arte de la Pintura”. En los estatutos,<sup>48</sup> solicitaba que los alumnos debían ser hijos de españoles<sup>49</sup> y de buenas costumbres.<sup>50</sup> En ella se buscaba impartir lecciones de dibujo, con modelos vivos y se realizaban concursos anuales; además, se impartía cátedra de Matemáticas.<sup>51</sup> En 1754, se comisiona a José Vázquez a embarcarse a España para hacer la petición al rey y buscar la aprobación de fondos. La respuesta fue negativa y, con la muerte de José Ibarra, en 1756, dio fin el proyecto. Por otro lado, el historiador Abelardo Carrillo menciona que Cabrera había dejado discípulos incapaces de continuar su proyecto de academia.

En 1783, se tenía registro en la Ciudad de México, de obradores de pintura, escultura, dorado y ensamblado, que funcionaban como *Tienda* o como *escuela de artes y oficios*. Como explica, Rafael Altamira, en su libro, *Los gremios mexicanos, La organización gremial en Nueva España*:

El taller u obrador del maestro venía a ser una escuela de adonde a los aprendices y oficiales se les enseñaba prácticamente el arte o industria. La

jerarquía establecida: de aprendices y oficiales, es decir, alumnos de primera enseñanza y alumnos de enseñanza más elevada, y la obligación ineludible de presentar exámenes y obtener la carta de examen como título, se equipara en términos generales, a una escuela de artes y oficios, ya que el taller u obrador de cada maestro en particular, venía a ser como digo, una especie de escuela técnica o práctica.<sup>52</sup>

Este grupo de obradores tendrá un pleito, posteriormente con los profesores de la Academia de San Carlos en 1799;<sup>53</sup> sin embargo, el gremio de los *Plateros* sí incluyó la clase de dibujo de la misma Academia:

El gremio en general y los maestros en particular, daban como fácil comprender, mucha importancia a la aptitud artística; a la habilidad mecánica de cada aprendiz u oficial; a los talentos y habilidades personales de sus pupilos, cuyo crédito garantizaba y conocía con su marca, unida a los objetos fabricados en su taller. Así lo reconocieron los *Plateros* instituyendo la clase de dibujo en la *Real Academia de San Carlos*; y de no conceder la carta de examen al que no mostrase aptitud.<sup>54</sup>

Es un hecho relevante, la coexistencia de múltiples perfiles de artistas en el ejercicio del oficio: de los agremiados, de los miembros de la Academia de San Carlos, y también, de indios que vivían del *oficio de pintores*. A partir de los documentos, que hablan de este conflicto se puede deducir que la formación en el dibujo, no será exclusiva de la Academia e inclusive en los gremios; también, el formato de la educación del oficio de padres a hijos continuará, principalmente, para los indios que no podían ingresar a una formación oficial.

Antes de la fundación de la Academia de San Carlos, poco se menciona en la historiografía sobre *cómo* se enseñaba a dibujar en la Nueva España. Después de la fundación de la Academia de San Carlos, conocemos los Estatutos y el plan de estudios, pero se ha escrito poco del sistema de educación dentro de las salas: cómo se evalúan,<sup>55</sup> el desarrollo de competencias y los progresos y criterios que consideraban para que a los alumnos les fuera permitido pasar a otras salas más adelantadas, etcétera. El *cómo*, no sólo es de interés de la perspectiva educativa, sino también, por el sentido y los alcances formales del dibujo en la representación, en general y en la pintura, en particular.

## ***II.II. La Academia de San Carlos, la “Casa de Gil” (1783)***

La Academia de San Carlos recibe su nombre en honor de San Carlos Borromeo, y se encontraba bajo el patronato del rey Carlos III de España. Gerónimo Antonio Gil es el protagonista de la fundación y de los primeros diecisiete años<sup>56</sup> de la misma. Por otro lado, en una época, donde los maestros con conocimientos académicos eran pocos en la Nueva España y donde principalmente, el método de enseñanza se basaba en la virtuosidad del artista que deseaba enseñar un oficio al estudiante, es posible hablar de un *Método Gil*,<sup>57</sup> es decir, un modo de enseñanza particular,<sup>58</sup> de una forma similar como sucedió en San Fernando con Anton Mengs.<sup>59</sup>

El pensamiento de Gil, lo que él consideraba cómo y qué debe enseñarse en la Academia, a veces ha sido leído como imposición, esto no ha sido fue gratuito. Incluso vemos como Cosme de Acuña, académico peninsular de pintura, llama *Casa de Gil* a la Academia de San Carlos, más adelante se verá si tenía razón en decirle de este modo. Para ello, es necesario conocer primero los factores involucrados en su fundación.

Varios fueron los motivos, que coincidieron para la fundación de una Academia en la Nueva España, el primero es la introducción de las reformas borbónicas con lineamientos de liberalismo, como menciona José Francisco Román Gutiérrez:

Muchos autores siguen insistiendo en etiquetar al reformismo borbónico de precedente del liberalismo, planteándose que los fines de las medidas innovadoras del gobierno de Carlos III consistían en impulsar la economía (desarrollo económico) y promover las libertades individuales, por lo que se buscaba la transformación de la estructura económica y social del antiguo Régimen.<sup>60</sup>

Estas transformaciones utilizaron las artes para fomentar la industria y el desarrollo comercial; un ejemplo, es las expediciones científicas. Otro factor, es la búsqueda de una estética clásica, y como ejemplo, podemos citar un decreto de 1777, donde Carlos III prohibía los retablos dorados con la justificación de que se



incendiaban fácilmente. Esta nueva estética basada en la tradición neoclásica fue vinculada a un concepto de *belleza universal* con funciones espirituales.

Otra razón que coincide son las propuestas de la Ilustración: el desarrollo de las ciencias y la necesidad de la difusión del conocimiento; el interés por conocer y descubrir nuevas especies impulsaron el desarrollo de la Botánica;<sup>61</sup> para lo anterior, fue indispensable contar con buenos dibujantes. El conocimiento y la difusión de animales y plantas, principalmente de los especímenes de América fue por medio de dibujos que mostraban las características particulares. La necesidad de que los artistas formaran parte de las expediciones científicas<sup>62</sup> para recopilar la información; los pintores y grabadores eran los encargados de registrar el conocimiento visual de pueblos, personas y sus vestimentas; plantas, animales y la realización del dibujo de mapas. Junto con la necesidad de arquitectos para la construcción y principalmente, la demanda de incrementar el número de grabadores en los dominios de España que eran indispensables para la acuñación de monedas de plata. Fueron los motivos que impulsaron la solicitud y aprobación de la Academia. García Melero explica su perspectiva sobre los motivos de la fundación de la academia:

Es muy probable que con la fundación de la nueva Academia en México se pretendieran lograr tres objetivos principales e interdependientes: la creación de una escuela de Bellas Artes, que formara convenientemente a los artistas americanos, sin que tuvieran que trasladarse a la Península; introducir en el virreinato el lenguaje clásico con cierta efectividad en la práctica artística, desterrando así, los barroquismos en uso en estas tierras, y, también, controlar de algún modo la calidad de las realizaciones en Ultramar, dado que el alejamiento de la metrópoli, no permitía la censura eficaz de la Academia de San Fernando.

Además, se creaban las bases educativas para la formación más adecuada en Hispanoamérica de nuevos arquitectos de los que se carecía.<sup>63</sup>

Los antecedentes directos de la fundación de la Academia de San Carlos en Nueva España se encuentran en la Casa de Moneda de México. En los primeros años de la colonia, había carencia de monedas acuñadas, razón por la cual, el virrey Mendoza presenta a la corte, la necesidad de acuñar moneda en México.<sup>64</sup> En

1535, por medio de cédula real, se autoriza el establecimiento regulado, la fabricación de troqueles en una casa que se alquilaba a Hernán Cortés, pero no será hasta 1675, que se permite la acuñación de moneda de oro. En 1731, se autoriza la construcción de nuevo edificio por el incremento de acuñaciones.<sup>65</sup> Por medio de las ordenanzas de 1749, se establecía la organización y la contratación de empleados<sup>66</sup> de la misma, donde el superintendente<sup>67</sup> estaba a cargo; otro puesto era el de Tallador Mayor de la Real Casa de Moneda de México. Por jubilación, don Alejo Madero,<sup>68</sup> dejaba el puesto; por ello se solicitó abrir en Madrid una competencia para el puesto de grabador para ser enviado a la Nueva España. Gerónimo Antonio Gil<sup>69</sup> ganó con una medalla de oro grabada para el Monte Pío.<sup>70</sup> El 15 de marzo de 1778, Carlos III nombró<sup>71</sup> a Gil,<sup>72</sup> Tallador Mayor de la Real Casa de Moneda de la Nueva España.<sup>73</sup> Así mismo, tuvo la misión adicional de la fundación de una Escuela de Grabado en hueco.



Retrato Gerónimo Antonio Gil  
Óleo sobre lienzo  
Por Rafael Ximeno y Planes

MUNAL  
Fotografía autor.

Lámina 2.1.

De forma paralela a la fundación de la Escuela de Grabado<sup>74</sup> en Nueva España, la Academia de San Fernando proyectaba la fundación de la Academia de San Carlos en Valencia, bajo su vigilancia y protección. La Academia de Valencia recibe privilegios por cédula real en 1790. Con este hecho, es posible ver claramente las intenciones de expansión de un poder político y cultural de los Borbones con la fundación de otras academias.<sup>75</sup>

Sin embargo, existe evidencia de la intención de la fundación de la academia en la Nueva España, cuando José Gálvez, Visitador General de Nueva España, desde 1776, solicita se forme una colección de arte, a partir de la de San Fernando en Madrid, para la nueva escuela de grabado en América:

Se encargó una colección de ochenta dibujos de cabezas, manos y pies; otros dibujos de antiguos bajorrelieves; ocho modelos de bajorrelieves; doce cabezas y bustos de yeso; seis estatuas pequeñas, y la colección completa de monedas de azufre de Grecia y Roma.<sup>76</sup>

Una vez elegido y con poco tiempo para reunir el material necesario, Gil hizo los preparativos y solicitó una colección de modelos para iniciar la escuela. Varios textos sobre la historia de la Academia citan, que la primera prioridad, después de su nombramiento, fue la adquisición del material para fundación de la nueva escuela. Podemos suponer que Gil estaba preocupado por la preparación de la educación del dibujo, al adquirir el material con este fin, y ser el responsable del traslado del mismo al nuevo continente. Gil se embarcó en Cádiz:<sup>77</sup> “[...] nombrado por su majestad Gravador Mayor de la Real Casa de Moneda de México y Académico emérito voz y voto en la Gravadura de medallas, sellos, láminas y monedas de la Real Academia de San Fernando [...] (*sic*).”,<sup>78</sup> don Gerónimo Antonio Gil sale, el 26 de agosto de 1778, rumbo a Veracruz, con el mandato del establecimiento de una escuela de Grabadores de monedas, con sus dos hijos Gabriel y Bernardo, junto con los pensionados: Tomás Suria<sup>79</sup> y José Esteve y Márquez; todos, discípulos de la Academia de Madrid.

Después de seis meses de viaje, Gil llega a la Ciudad de México, el 21 de diciembre de 1778, para tomar su puesto e iniciar su trabajo, organizando una reunión con sus hijos y dos aventajados estudiantes de Madrid, como alumnos pensionados,<sup>80</sup> para establecer las horas de estudio de dibujo. No nos sorprende la ansiedad por iniciar las clases, después de tan largo viaje, su llegada al puerto de Veracruz y finalmente, el traslado a la Ciudad de México. Eduardo Báez describe a Gil, como: “el artista y maestro de vocación que llegó a Nueva España, con la idea en la cabeza y los estatutos fernandinos bajo el brazo, dispuesto a lograr una Academia.”<sup>81</sup>

Gil aplica, para el sistema de educación de la Academia, el modelo continental<sup>82</sup>, donde considera al dibujo, el común denominador de todas las artes. Así, una vez que el alumno dominaba el dibujo, podía seguir con el estudio de grabado y buril. Su enorme vocación docente y su gran habilidad como artista generó una gran demanda de alumnos por clases de dibujo; incluso, dio clases gratuitas e impartía turnos vespertinos. Es probable, que Gil haya sido un gran promotor de los valores de la Academia dentro de la sociedad novohispana.<sup>83</sup>

Encontramos documentos, donde Gil se queja de Fernando José Mangino,<sup>84</sup> superintendente de la Casa de Moneda, de no recibir el apoyo que esperaba, cuando dice: “[...] propuse a dicho señor (Mangino) la fundación de una Academia de las artes; me puso varias dificultades; yo seguí insistiéndole varias veces padeciendo en esto lo que yo solo me sé (*sic*).”<sup>85</sup> Gracias a la constante insistencia para la fundación de una academia de Gil a Mangino, éste redacta el proyecto y la carta que escribe al virrey don Martín de Mayorga para solicitar el proyecto para el establecimiento de una *Academia de las Artes*, en su respuesta al virrey habla sobre Gerónimo Antonio Gil y dice: “[...] la sobresaliente habilidad del nuevo grabador, su bello modo de enseñar, su increíble constancia y su aplicación al continuo trabajo.”<sup>86</sup> Alaba los avances de los estudiantes en tan poco tiempo, con el plan de la formación de una junta preparatoria,<sup>87</sup> y la sugerencia de recibir donaciones de los tribunales reales, del arzobispado, obispos, consejo

eclesiástico y los ciudadanos adinerados que demostraran la buena voluntad de la Nueva España.

Uno de los argumentos, de la junta preparatoria para la fundación de la Academia de San Carlos en la Nueva España, era sin duda, la difusión de los valores estéticos, se pensaba que la inclinación por la belleza debía ser natural en la gente de todas las edades y naciones. El concepto de belleza que se buscaba, era aquél, establecido en el Renacimiento, basado en el arte clásico; estos valores estéticos y formales buscaban ser reafirmados por la Academia; así se definieron como bellas artes y se “inventó la categoría del buen gusto, como enaltecimiento de la belleza universal.”<sup>88</sup> Para lo anterior se basaban es: “El dibujo era el corazón de todo arte y oficio”;<sup>89</sup> éste fue uno de los enunciados más importantes de la junta preparatoria para la solicitud de la aprobación real:

La industria no es otra cosa, que una constante reglada, i asidua dedicación de oficios, i á las Artes. Todos los oficios, i Artefactos según Palomino se hallan bajo la Jurisdicción i Dirección del Dibujo. Por aui puede V.E. comprender la utilidad de una Academia en que se enseñe perfectamente á dibujar, i se adquieran conocimientos que son indispensables para tantas cosas importantes (*sic*).<sup>90</sup>

Para redactar los estatutos de la nueva Academia, se utilizaron los de la Academia de San Fernando.<sup>91</sup> La única copia que existía en la Nueva España era la que Gil había traído de España con ese objetivo. Así, la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos logró iniciar sus actividades el 4 de noviembre de 1781. Tres años después, Carlos III la establece, oficialmente, por cédula real. El rey nombra a Fernando Mangino, como viceprotector, junto con el virrey y el procurador general, buscaron la procuración de fondos prometidos; para ello, utilizaron los argumentos de Campomanes:<sup>92</sup> “luchar por medio de la educación, contra la pobreza y la mendicidad: enseñar al pueblo a dibujar y ponerlo a trabajar.”<sup>93</sup>

Poco después, Gil comenta en una carta, con fecha de 1783, la importancia de la fundación de la Escuela Provisional de Dibujo, en comparación de la pobre educación del dibujo, que se realizaban en las casas de los obradores:

Hoy en esta Capital mas de cuarenta obradores y varios sujetos, que comerciando por los ramos de Pintura, escultura, Dorado y Ensamblado, se llaman generalmente tratantes, quienes sin poseer la más ligera luz del Dibuxo, expenden multitud de obras tan imperfectas, que horroriza el verlas, y reciben en sus casas varios Jóvenes, que con el especioso pretexto de Discipulos[...] (*sic*).<sup>94</sup>

De esta forma, Gerónimo Antonio Gil es nombrado director de la escuela; y junto con él, también son nombrados los nuevos consejeros, para constituir la junta preparatoria, que llevarán las riendas de la Academia.

Gil lleva el método de enseñanza de dibujo académico, que hemos explicado antes, como la difusión de un *modo de ver* y se plantea no sólo, como una pedagogía de una técnica, sino también, de una escuela de valores: la belleza y la verdad se encuentran en la naturaleza y sólo basta mirarla, para reconocer en ella lo que nos ofrece. El siguiente texto es parte de la descripción y definición del método utilizado en la academia en la Nueva España:

La firmeza y verdad de los contornos, una buena simetría, el claro y oscuro, el dibujo en fino, el solamente puede presentarlas en todas partes a la vista del vasto y sublime teatro de la naturaleza, el que copia con invariable exactitud, el espectáculo maravilloso de entes innumerables que comprende su estructura, caracteres y diferencias más imperceptibles.<sup>95</sup>

Otro punto a resaltar es que la Academia usó el criterio de las imágenes, como medio de persuasión. “En respuesta a la introducción de las reformas borbónicas, la representación de imágenes sufrió un proceso de desacralización, en el que los temas paganos, inspirados en la antigüedad clásica, sustituyeron a muchos de los temas cristianos. La Academia de San Carlos fue el instrumento del Estado que posibilitó el cambio. Con su método de enseñanza, basado en el dibujo [...]”<sup>96</sup> el cambio consistió, principalmente, en modificar un gusto estético que sustituyó al barroco por el neoclásico, como símbolo del estado:

Desde su creación, la Academia de San Carlos fue una dependencia estatal cuya única función era producir, si no, directamente los encargos oficiales y los ornamentos para los edificios públicos y/o religiosos, por lo menos, los patrones estéticos imperantes.<sup>97</sup>

La Academia de San Carlos contó con las clases de dibujo en la sala de modelos vivos<sup>98</sup> y de dibujo figurativo, además de llevar la práctica de dibujo, a cargo del Director de arquitectura, encargado de dar las *reglas del buen gusto* y los principios de perspectiva; estos son factores que se pueden considerar varían la mirada del artista. El dibujo tiene un valor esencial, que es la posibilidad de brindar herramientas al artista para la proyección de una obra.<sup>99</sup> Es decir, la posibilidad de comunicar, de forma visual, la obra que debe ser aprobada, por ejemplo, los planos y dibujos para la construcción de un edificio; o los bocetos para una pintura o escultura.

Gerónimo Antonio Gil encontró una serie de obstáculos para lograr que la Academia alcanzara la magnitud que él deseaba. Él trabajaba, como maestro, director y guardián;<sup>100</sup> por ello, buscaba colaboradores que tuvieran la misma pasión que él desplegaba en cada una de sus actividades. Uno de los principales contratiempos que encontró fue en los directores, que le fueron enviados: no eran los que él había solicitado en principio y no desarrollaron el entusiasmo esperado.<sup>101</sup> Además, los profesores peninsulares que arribaron, los consideraba de mediana competencia. Por otro lado, la Junta Preparatoria le asignó a cuatro de los mejores pintores de México: Francisco Vallejo, José Alcívar, Francisco Clavera y Andrés López, para que lo apoyaran como correctores de dibujo, al revisar los dibujos de los alumnos, dar instrucción personal y realizar modelos para que los copiaran. Pero los criollos eran considerados inferiores y no tenían la posibilidad de alcanzar el grado de director, a pesar de mostrar habilidades y trabajar duro, no tenían ningún privilegio. Este hecho es una muestra de las razones del porqué surgirán inconformidades entre los criollos, que serán comunes en la Nueva España.

En 1786, Gil solicita profesores para que le ayuden en su labor y le son enviados: como Primer Director de Pintura, don Ginés Andrés Aguirre, académico de la Real Academia de San Fernando, y como Segundo, don Cosme de Acuña.

Ninguno de ellos mostrará el mismo compromiso que Gil. Es claro leer en las cartas de Gil, las profundas diferencias que tiene con Acuña.<sup>102</sup> En la carta dirigida a don Antonio Ponz, por don Cosme de Acuña y Troncoso, el 26 de mayo de 1788 en la ciudad México, se refiere a la Real Academia de San Carlos, al decir: “[...] perdone Vmd. qe. yo la llame con este nombre pues su nombre propio es Casa de Confunción y enredos o Casa de Gil; pr. Otro nombre (*sic*).”<sup>103</sup> Pero no solamente Acuña habla de ello, Antonio Velásquez al hablar de San Carlos dice: “Esto sucede en esta Acaa. Pues es verdadero caos de confusiones y Archibo de enredos y maldades causado todo por el Bien aventurado (en este Mundo) Dn. Gerónimo Gil [...] (*sic*).”<sup>104</sup>

Cosme de Acuña abandona el puesto y regresa a España. Nuevamente, se abrió un concurso de académicos en la Academia de San Fernando; en Madrid y en San Carlos, en Valencia, con la respuesta de un único opositor: Rafael Ximeno y Planes.<sup>105</sup> Éste arriba a la Nueva España, en 1794 y un año después, establece un nuevo método de estudios inspirado en los institutos europeos, basado en el dibujo de modelo vivo, como menciona Xavier Moysen: “En cuanto a los métodos de enseñanza introdujo en 1795, como novedad, los estudios de anatomía, así como el trabajar ante un modelo masculino desnudo.”<sup>106</sup> Posiblemente con la influencia de Mengs, pues fue su alumno en la Academia de San Fernando. Thomas Brown comenta sobre él: “Ximeno fue muy activo como profesor y como pintor. Introdujo el estudio de anatomía para los alumnos de pintura y tomó parte en las mejores del edificio de la Academia.”<sup>107</sup> Ximeno y Planes fue quien quedó a cargo de la dirección general a la muerte de Gerónimo Antonio Gil, éste cuando contaba setenta y seis años, en 1798.

En Europa, los alumnos sobresalientes viajaban a Italia para conocer las obras de los grandes maestros, a esto se le llamaba *El premio de Roma*; en América este viaje será más complicado. Don Cosme Acuña, libre de la dirección en San Carlos, regresó a España y quedó asignado a cargo de los alumnos mexicanos en San Fernando. Sin embargo, la mayoría de los alumnos no tuvieron este



privilegio; la influencia de estéticas barrocas sobre las clásicas predomina en el ambiente colonial, esto quizás, repercute en los resultados de los alumnos, como es posible constatar en los trabajos enviados a Madrid para su evaluación. Sin embargo, es posible inferir otras causas, como el descontento de los directores, así como el posible abandono de éstos para realizar obras que representaban mayores ingresos, dejando a cargo a oficiales o pensionados, la enseñanza de las salas.

### *Material para enseñar a dibujar*

Sobre la importancia del material,<sup>108</sup> la Junta Preparatoria dejó asentado, en la minuta de reunión que se llevó a cabo el 31 de mayo de 1783, lo que consideraban *necesario* para la fundación y perfección de la Academia de San Carlos; comienzan mencionando a profesores hábiles y luego agregan: “[...] series de estampas, colecciones, instrumentos, estatuas, libros, i adornos (*sic*).”<sup>109</sup>

Tomás Brown en su libro de *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, menciona la rutina diaria de la Academia:

Son tan interesantes aquellos primeros maestros que surge la tentación de seguir de cerca sus carreras sin perder de vista a la Academia. Sus actividades públicas no muestran sin embargo, la actividad constante y cotidiana de los salones de clase de San Carlos. Es conveniente, pues, dedicar una parte especial del análisis a la rutina diaria de la Academia.<sup>110</sup>

Esta perspectiva nos pareció sumamente interesante para abordar; así nuestro objetivo es, lanzar una mirada nueva sobre los documentos de la Academia de San Carlos, y no sólo para construir la cronología de los importantísimos hechos que marcaron las artes en la Nueva España; autores como: Angulo, Báez y Brown, lo han hecho ya magníficamente. Utilizaremos los inventarios para imaginar por un momento, como un espacio didáctico a la academia. Sus salas, con bancos y taburetes; visualizar a los estudiantes en clase del *natural*, deslizando el carboncillo sobre el papel; los modelos posando bajo la luz de los candelabros, durante las clases en la noche; Gil, supervisando a los correctores. Buscamos

recrear ¿Qué nos pueden comunicar los materiales que se utilizaban? Dejemos así, que algunos de los objetos y herramientas de la Academia nos cuenten más de su historia. Marc Bloch nos recuerda, que todo objeto nos permite acercarnos al conocimiento histórico:

Pero los documentos materiales no son en modo alguno, los únicos que poseen ese privilegio de poder ser captados así, de primera mano. El pedernal tallado por el artesano de la Edad de Piedra, un rasgo del lenguaje, una regla de derecho incorporada en un texto, un rito fijado en un libro de ceremonias o representado en una estela, son otras tantas realidades que captamos y que explotamos con un esfuerzo de inteligencia estrictamente personal. Para ello, no necesitamos recurrir a ningún intérprete, a ningún testigo.<sup>111</sup>

Podemos identificar, que para el establecimiento de una academia existía la prioridad de hacerse de material para los fines didácticos,<sup>112</sup> como lo demuestra la correspondencia que habla de las medallas y azufres que pertenecían a la Academia de San Fernando, otorgados a Gil para la fundación de la Escuela de Grabado. Además, de los libros, contar con material, como dibujos, láminas y modelos en yeso, también era indispensable. Aunque hay datos, de que era posible comprar pigmentos en un depósito central, llamado estanco de colores, en la ciudad de México, la mayoría de los materiales debían ser traídos de España y eran asignados a cuentagotas, pues Ignacio Hermosilla<sup>113</sup> consideraba, las peticiones de material de Gil, innecesarias y exageradas.<sup>114</sup>

Por otro lado, desde una perspectiva didáctica, es interesante la relevancia que se le da al material para la educación, es decir, que estos modelos y dibujos se convierten en herramientas para la adquisición de conocimientos por medio de una experiencia, que será básicamente, el dibujo de copia. No sólo bastaba enseñarle al estudiante una lámina de ojos y decirle: –Mira, así se dibujan los ojos, hazlo igual–; el alumno era orillado a experimentar cómo se dibujaba un ojo. De este proceso, hablaremos en el siguiente capítulo. Pero ahora, lo que nos concierne es conocer el material para la Academia y los textos artísticos que conformaban la biblioteca de la misma.

## *Libros para una Academia*

No es nuestra intención, elaborar un análisis exhaustivo del material bibliográfico con el que contaba la Academia, pero sí tener un marco del pensamiento que permeó en los académicos y estudiantes, gracias a la existencia de estos textos en su biblioteca. Para observar la importancia de las bibliotecas dentro de las academias, sólo basta ver la biblioteca de la Academia de San Fernando de Madrid, que contaba en 1793, con un inventario de 1,045 volúmenes.<sup>115</sup> Estos libros buscaban la formación de sus profesores y alumnos e incluían temas de arquitectura, pintura, escultura, matemáticas, temas científicos y tecnológicos. La Academia de San Carlos tendrá en comparación, una biblioteca limitada; sin embargo, el interés de Gil por contar con textos suficientes desde un inicio, es evidente.

Gracias a que don José Fernando Mangino, superintendente de la Casa Real de Moneda, dio fe del contenido de los cajones que Gerónimo Gil trajo a la Nueva España, podemos conocer la literatura que daría forma a la naciente Academia:

*Estatutos de la Real Academia de San Fernando, la Iconografía de Ripa, La vida de San Norberto, Miniaturas de Magadan, la Anatomía de Vesalio ilustrada con dibujos de Ticiano grabados en madera, el presilier de dibujo, el Teatro de la Arquitectura, la columna trajana, medallas de Luis el Grande, estampas de la Orden de Santo Domingo, la Solitudo sese Vital Patrum eremicolarum, el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco, un Arte de Grabar (cuyo autor no se menciona), el Arte de la Pintura de Butrón, el Museo pictórico de Palomino, uno de Alberto Durero, un Promptuario de medallas, una Historia Sagrada, la Metamorfosis de Ovidio y el Dioscórides, Adarga catalana de Francisco Xavier Gormaz el Tratado de Arquitectura de Sebastián Serlio, De Varia-Commensuración de Arfe Villafañe, y de una relación posterior en su inventario de Durero, Las visiones de San Juan, la pasión de cristo y Simetría de cuerpo humano (sic).*<sup>116</sup>

De acuerdo con Gerónimo Gil, los alumnos de pintura y escultura debían aprender teoría de la proporción humana en los libros de Alberto Durero.<sup>117</sup> También, a los estudiantes se les instruye en perspectiva lineal; probablemente usaban un tratado

de Filippo Brunelleschi.<sup>118</sup> En 1785, Gil solicitó material para la fundación de la nueva academia además de enviar una relación del material ya existente que pertenecía a la Escuela de Grabado.<sup>119</sup>

En el inventario de la biblioteca de la Academia de San Carlos, que data de 1786,<sup>120</sup> José Esteve reporta 84 libros: algunos de pasta dura, otros de vitela, pergamino, o tafilete, entre los cuales destacan: *Biblia Sacra, Columna Trajana, Bandix, de Retratos, Trajes antiguos, Caracteres de Bologna, Preible, teórica y práctica, Museum Corto, Teórica y práctica de la Pintura, Palomino de Pintura, Biblia, Historia Evangélica, Alberto Durero, Solitudo Sise, Metodo de Ssein, Metamorfosis de Ovidio, Iconología de Cesare Ripa, Kalendaim Santorum, Sanints de Callot, Vida de san Norberto, Recuiel Demblem, Historia Sacra.*

Otra aportación importante, además de los textos que fueron adquiridos paulatinamente por la academia, fue la aportación del propio Gil, con la traducción de la obra Gérard Audran,<sup>121</sup> ilustrada con 30 grabados: *Las proporciones del cuerpo humano medidas por las más bellas estatuas de la antigüedad*, que data de 1780.

En los archivos de la Estudio Nacional Arquitectura, es posible encontrar un inventario<sup>122</sup> no publicado; que no está fechado, pero posiblemente es posterior al de 1790, para esta deducción cotejamos los inventarios citados por Alicia Cordero.<sup>123</sup> En ese inventario se incluyen las siguientes obras:

*Fosia Nueve tomos, Mariana Historia de España, Taramás de Fortificación, García Elementos de Aritmética, Nolet Física en Castellano, Metodu Ssein Elementos Euclides, Vinci de la Pintura, Alberti de Arquitectura, Cinco tomos de Herculano, Wolfio de Matemáticas, Rieger de Arquitectura Civil, L. Art de Permidre por Watelet, Obras de Megs, Ocurr de Pautre, Bails compendio de Matematicas, Un tomo dela reimpresión de dha Obra, Vitrubio por Castaneda, Cartari Ymagenes delos Dioses, tres tomos de herculano, Escamosi de Arquitectura, Vasos Etruscos, D Edificos antiguos de Roma, Capmany tratado de matematicas para el uso de la infantería, Savarien Historia de la ciencias exactas, Un teatro Astronomico de versalles, Ponz Viaje dentro y fuera de España. Suarez Máquinas, D. Jorge marítimo, Palacio de Caceria, Escuela Itálica de Pintura, Biblia de Rafael*

*en estampas, Piranesi Cárceles Columna trajana y anatomia, Vasos antiguos y sarcophagos (Piranesi), Vistas de Roma (Piranesi), Lochas de Rafael, La vila de Roma, Templos antiguoa dela vila Adriana, Diseños del Guarchino, Lapides Capitolini de Piranensi, Magnificencia de Roma del mismo, Principios del dibujo, Pinturas de Zampiena, Obras de Piranensi, Vista de los arcos triunfales de Roma por el mismo, Campo Marinano, Antigüedades de Alvano y Castel, Galeria Farnensio, Manual de adornos de Arquitectura de mno (sic).*<sup>124</sup>

Existen varios inventarios que nos permiten conocer exactamente de que libros estaba compuesta la biblioteca de la Academia de San Carlos;<sup>125</sup> además de los libros, en ellos también se incluían, herramientas, muebles y materiales de dibujo; como las miles de estampas<sup>126</sup> y cientos de cuadros de cabezas, bocas, ojos, pies y manos; para que con ellos los alumnos realizaran dibujo de *copia*, que principalmente se realizaba en la Sala de Principios.

### *Un compás para dibujar*

Pensamos que no únicamente los directores eran quienes impartían las clases, dentro de la academia, pero posiblemente había algunos más, junto con ellos, a cargo de la docencia del dibujo; para intentar resolver esta cuestión, utilizamos los materiales que se hallan en el *Inventario* (1778); en éste se incluye una lista de personas, a quienes se les asignaron compases.<sup>127</sup>

De inicio, podemos suponer, que Gil era quien decidía a quiénes se le otorgaba un compás, dentro de la Academia,<sup>128</sup> y las posibles razones pudieron ser: que los consideraba capaces para ser correctores de alumnos y que gozaban de cierta simpatía por su parte; además que podemos suponer que era un privilegio poseer esta herramienta para impartir clases o para dibujar.

Gil habla sobre el compás, en el prólogo para la traducción del libro de Audran: “[...] porque con este arte no finge nada, y representan las figuras con todas sus dimensiones efectivas, podrá llevar el compás sobre todos los parajes en donde tuviera duda.”<sup>129</sup> Y continúa explicando, sobre la belleza de obras, como las de Rafael, Aníbal Caracci, Pousin y otros famosos maestros, y dice que es posible

poner a examen, bajo *la severidad del compás*, si todas las proporciones son acertadas y concluye:

Cuando doy tan grandes elogios a aquellos pintores, cuyas obras se pueden medir con el compás, no es mi ánimo hacer gastar en ello un tiempo considerable, lo que seguramente retardaría el progreso en el dibujo; pero el compás, y mis medidas pueden servir para resolver las dificultades que nazcan sobre las proporciones. Esto se le hará familiar a quien lo haya ejecutado muchas veces, y formará hábito de observarlas regularmente sin compás.<sup>130</sup>

A partir de los argumentos que en seguida mencionaremos, es posible plantear el supuesto, de que la lista del *Inventario* (1778) corresponde a correctores que Gil había elegido y, que pueden ser los verdaderos encargados de la docencia de las clases de Principios, Geometría y Perspectiva.

Analizaremos al compás, como documento, con base a lo que María del Consuelo Maquívar, explica: “En el sentido más amplio de la palabra, documento es cualquier testimonio material, capaz de representar un hecho de la actividad humana [...]”<sup>131</sup> Desde este punto de vista, tomaremos los documentos de la Academia de San Carlos, donde podemos encontrar una serie de listados de los libros y materiales; desde las cartas, escritas por don Antonio Ponz, Conde de Floridablanca<sup>132</sup> donde se solicitan los materiales que Gil llevaría para la fundación de la Escuela de Grabado, el expediente de información y pasajeros,<sup>133</sup> el reporte de los materiales al llegar a México,<sup>134</sup> y los inventarios de la misma Academia como: 1786,<sup>135</sup> 1790,<sup>136</sup> 1792,<sup>137</sup> 1793,<sup>138</sup> 1808.<sup>139</sup> Estos documentos nos permiten conocer qué material se utilizaba para impartir las clases y hacer una probable reconstrucción de quién y cómo se enseñaba a dibujar en la Academia.

La vinculación de una actividad con la herramienta que se utiliza, permite una deducción invertida, es decir, quien tiene la herramienta realiza una tarea determinada. La deducción de una actividad, a través de las herramientas, es un método común en la antropología; podemos encontrar diferentes análisis, en donde se proponen biografías del objeto, como la de W.H.R. Rivers, donde

propone en su obra: *The Genealogical Method of Anthropological* (1910), una especie de biografía de las cosas en términos de propiedad, y que cita Arjun Appadurai, y amplía esta perspectiva en *La vida social de las cosas* al explicar que “Los objetos valiosos adquieren biografías muy específicas al moverse de lugar en lugar y de mano en mano: del prestigio al adquirir, retener o desprenderse de estos objetos.”<sup>140</sup> El análisis del compás, en la Academia, tiene tres posibilidades: el simbólico, el precio que tenía y el uso del mismo.

Por otro lado, debemos considerar al compás un instrumento,<sup>141</sup> esto significa que para su uso se requiere un aprendizaje sobre el avance tecnológico que este significa; para su uso se necesita una habilidad manual y existía un reconocimiento social del dominio del mismo.<sup>142</sup>

Otro autor que reflexiona sobre los objetos y su significado es Arnold J. Bauer, que menciona “[...] el valor que atribuimos a un objeto se determina en gran medida por lo que este *nos significa*: por el grado en que *contiene asociaciones y significados en nuestra mente*”,<sup>143</sup> por ello revisaremos las asociaciones de uso y compra-venta; por otro lado, Bauer considera que los objetos son bienes que llevan una relación con la modernidad. Nosotros agregamos, que el conocimiento que es necesario sobre la tecnología aplicada en una herramienta, es decir cómo saber usarlo. Con base en estas perspectivas, analizaremos el compás, como parte del inventario de la Academia de San Carlos; con el objetivo de que la posesión y uso del objeto de éste nos oriente para conocer quiénes y cómo impartían las clases de dibujo.

Desde el valor de signo, revisemos algunos que se le han dado al compás, sobre todo desde la relación de las artes. Comencemos por recordar que en el Renacimiento se retoman los discursos clásicos: “Aristóteles imaginaba un universo con centro en la Tierra y simetría divina de las órbitas circulares como el principio que gobernaba los cielos. Elogiaba al círculo y la esfera como

culminación de la simetría [...].”<sup>144</sup> Su significado se asienta principalmente en ser la herramienta para generar simetría y trazar círculos.

En la *Iconología* de Césare Ripa, podemos encontrar muchas representaciones que incluyen un compás; en los cuadros se utiliza como sinécdoque y metáfora. El compás se convierte en un símbolo y referente de las Matemáticas; alude a la perfección de la Geometría y como virtud, representa la Mesura. En las representaciones de Ripa, podemos encontrar el *compaffo* en algunas imágenes como: *Giuditio*<sup>145</sup> (*justicia*), *Economia*, *Mathematica*,<sup>146</sup> *Liberalita*,<sup>147</sup> *Operatione Perfecta*,<sup>148</sup> *Parsimonia*,<sup>149</sup> *Perfettionne*.<sup>150</sup> Estos conceptos son los nuevos valores que se buscaban relacionar con las artes del diseño, puesto que el concepto de un trabajo intelectual estaba ligado con el pensamiento matemático; en la geometría, por supuesto, en el uso de la enseñanza y la aplicación práctica al trazo de la perspectiva y los estudios de proporciones humanas.



Matemáticas

Ripa, Cesare,  
*Iconología*, New  
York & London:  
Garland  
Publishing, 1976,  
p. 330.

Lámina 2.2.



En el texto de Ripa, explica la imagen de las Matemáticas:

*Donna di mez'età, vestita di velo bianco è trasparente, con l'ali alla testa, le trecce fiano distese giù per le spalle, con vn compaffo nella destra mano, mostri di misurare vna tauola fganta d'alcune figure, fegnadoli, con l'altra mano terrà vna palla grande figurata per la terra col disegno del'bore, & circoli celesti, & nel lembo Della veste fia vn fregio inteffuto di figure Mathematiche fiano i piedi ignudi vna bafe.  
[...] Il Compaffo alla Matematica, & il fregio di triangoli, e d'altre figure intorno alla veste, mostra che como fono nel lembo i fregi d'ornamento e di fortezza, così nell'proue Mathematiche queste istesse fono principi & fondamenti[...].<sup>151</sup>*

Tatarkiewicz explica, para Cesare Ripa, lo que el compás simboliza dentro del ícono *disegno*:<sup>152</sup> “El compás significa que el diseño consiste en la medida y que es bueno cuando atiende a simples proporciones.”<sup>153</sup> Observamos aquí, la relación del compás con la medida de proporciones.

Recordemos, la anécdota de Vasari sobre Giotto, que comentamos en el primer capítulo. Giotto es el pintor que traza a mano alzada un círculo perfecto. El trazo del círculo representa la excelencia en el oficio. Para quien no tiene la virtud de Giotto, el uso del compás era indispensable. En los talleres medievales y en las academias tenían como objetivo lograr que el aprendiz o alumno obtuviera las habilidades de medir, proyectar proporciones y trazar círculos incluso sin el uso del compás.

Un tema recurrente en el Renacimiento fue la búsqueda a la solución de la cuadratura del círculo,<sup>154</sup> donde el compás era un instrumento esencial para su estudio, y es posible seguir esta disertación hasta Nueva España. Vasari, al igual que otros artistas, explica que el objetivo es que el artista aprenda a dibujar con una maestría, como si usara compás.<sup>155</sup>



La cuadratura del círculo.

Báez Rubí, Linda,  
*Mnemosina*  
 novohispánica, México:  
 UNAM, Instituto de  
 Investigaciones Estéticas,  
 2005, p. 193.

Lámina 2.3.

Regresamos a analizar sobre el significado del compás en la *Iconología* de Ripa, donde representa la perfección:

*Donna vestita d'oro, mostri le mammelle, & tutto il petto scoperro, stará dentro al cerchio del Zodiaco, difegnando col compasso nella finstra mano vn circolo, il quale si scolpifca quasi finito...*

*Il compasso, onde ella deferiue il cerchio, è perfecta figura fra le Matetiche, & il cerchio del Zodiaco è simbolo Della ragione, & è debita, & conueneneuole misura dell'attioni perfette.*<sup>156</sup>

El compás se convierte en un recurso simbólico para evocar al *pintor docto/perfecto*.<sup>157</sup> Como es posible ver el retrato de Antonio Palomino (Lámina 1.13), por Juan Bautista Simón, alumno de Palomino. El retrato del maestro, que hemos visto en el primer capítulo, cuenta con un compás.

Palomino aparece sentado, sosteniendo en sus manos, pinceles y paleta, ante una mesa sobre la que hay un tintero, plumas y papel de escribir, junto al compás, la regla y el tiralíneas. Son los atributos del pintor/poeta, o de la teoría de la pintura, que aluden también al conocimiento del dibujo.<sup>158</sup>

Susann Waldmann explica cómo una serie de símbolos son utilizados en los retratos de los pintores en el siglo XVII, como elementos para la legitimación de la nobleza de la pintura, entre ellos: la representación del conocimiento teórico, por medio de la regla, el compás y el tiralíneas.

Posteriormente, encontramos que en el *Diccionario de la Real Academia* de 1729, la palabra *compás* aparece ya como sinónimo de “regla, método, nivel y orden” y define al compás, como un instrumento para trazar círculos, y agrega un importante uso, orientado al arte, el de tomar medidas:

COMPAS. F. N. Instrumento de hierro, bronce u otro metal, compuesto de dos puntas largas, que se juntan perfectamente por los extremos, y están unidas por la cabeza o parte superior con un fiel ajustado para poderlo abrir y cerrar. Su principal uso es para tomar las medidas y formar círculos que se quisieren, a fin de que con él se mide y compaña sea cierto y arreglado. Cobra, dice que se le dio este nombre, como si se dixera Compes, porque las puntas son a manera de piernas, y con la una señala el centro, y con la otra, dando una vuelta, forma el círculo (*sic*).<sup>159</sup>

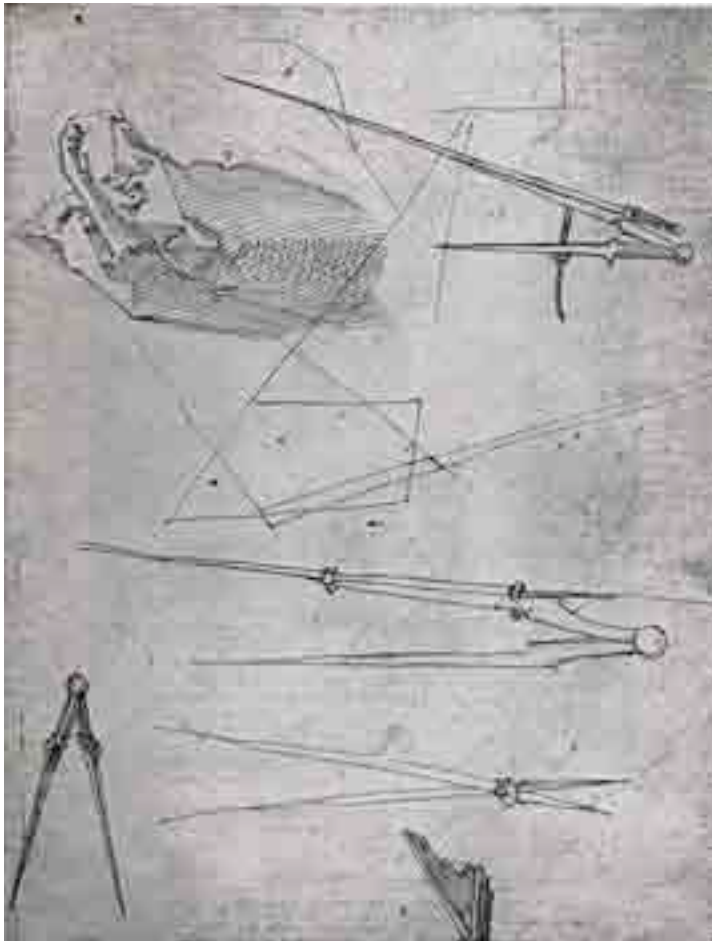
Es posible encontrar, dentro de los tratados de la literatura artística, que se menciona a el compás, no sólo como un instrumento para trazar círculos sino como una herramienta para medir y multiplicar proporciones, en *Las Vidas*, cuando Vasari dice: “Después mide con compás o simple vista y se recrecen hasta la medida que se quiere dar a la obra definitiva (*sic*).”<sup>160</sup>

Podemos hallar que Palomino menciona, en el *Museo Pictórico*, al compás, como herramienta esencial para el principiante de pintor. Nos dice: “[...] que ha menester prevenir a el principiante siete cosas: cartera, papel, regla, compás, lapicero, carbones, y lápiz.”<sup>161</sup> Suponemos que estos materiales son para que el

pintor comience por dibujar.<sup>162</sup> Palomino explica el uso de cada uno de los materiales y el objetivo del compás:

La regla sirve, o para cuadrangular, o para cuadrar el dibujo a la proporción de la estampa; y puede ser de dos, o tres palmos de largo. El compás sirve para el mismo efecto de cuadrangular, o tomar otras medidas, como en la Simetría, Arquitectura.<sup>163</sup>

Para medir los cánones para el dibujo de figura humana, en un principio se utilizaba la regla o el compás. De Durero, el grabador alemán, encontramos un estudio de compases en los *Apuntes de Dresde*, que utilizó para el grabado *Melencolia I*.



Compases

Albrecht Dürer, *The human figure by Albrecht Dürer, The complete Dresden Sketchbook*, New York: Edited by Walter L. Strauss, Dover Publications, Inc., 1972. p. 287.

Lámina 2.4.

Panosky explica en *Vida y Arte de Alberto Durer*, la posibilidad de una conexión iconológica de la obra de Durer, con una xilografía en el tratado enciclopédico *Margarita Philosophica* de Gregor Reisch:

[...] titulada «Typus Geometrie», que incluye casi todos los objetos que aparecen en la *Melencolie I* de Durer. Sintetiza, por así decirlo, el tipo de las Artes Liberales con el de las Técnicas, porque con ella se pretende demostrar que casi todas las ocupaciones manuales y muchas ramas de la «filosofía natural» dependen de las operaciones geométricas. La Geometría, en figura de dama ricamente ataviada, está ocupada en medir una esfera con el compás [...].<sup>164</sup>

Durer muestra en el grabado una “Geometría hecha melancolía o, si se prefiere a la inversa, una «Melancolía artificialis» o Melancolía de Artista.”<sup>165</sup> Esta melancolía evoca las artes liberales.

Para entender más acerca de la importancia que tiene el compás en el siglo XVIII, encontramos como muestra un tratado sobre el uso del compás, *Usage de Compas de proportion et de L'instrument Universel*, publicado en 1748, expone la existencia de varios tipos de compases, entre ellos, el que sirve para medir proporciones y el de trazo de círculos. Explica que el compás es llamado *instrumento universal*,<sup>166</sup> porque sirve para multiplicar una proporción y para todas las operaciones prácticas de la geometría,<sup>167</sup> para realizar los ángulos sobre algún material o la abstracción matemática. Para el cálculo de las líneas paralelas o para trazar perpendiculares, para medir la proporción de una línea rectas con gran facilidad y con una exactitud admirable. Quizás hoy, medir una distancia y generar proporciones equitativas, o generar la multiplicación de una proporción, pueda parecernos sencillo, pero este tipo de pensamiento matemático sobre las proporciones era medular en el conocimiento que debía adquirir el artista en la Academia. El artista que dominaba este conocimiento y el manejo de la simetría y la proporción, se colocaba en un plano superior, en el de las artes liberales.



Ozaman Jaques, de l'Académie Royale des Sciences, *Usage de Compas de proportion et de L'instrument Universel*, Paris: Quay Des Augustis, 1748.

Biblioteca Xavier Clavijero. Universidad Iberoamericana  
Lámina 2.5.

Sabemos que Gerónimo Gil comulgaba profundamente con las ideas de Palomino,<sup>168</sup> al que posiblemente conoció.<sup>169</sup> Como mencionamos antes, Gil cita a Palomino dentro del plan de estudios de la Academia de San Carlos;<sup>170</sup> así, el texto de Palomino constituye un texto importante dentro de la Academia de San Carlos y los conocimientos que incluye sobre el uso del compás. También Gil incluye en su plan de estudios a Durero,<sup>171</sup> en un curso de anatomía,<sup>172</sup> y podemos encontrar en el prólogo del libro de Gil, *Las proporciones del cuerpo humano*, de Gerardo Audrán, la relevancia con la que considera al instrumento:

He procurado huir de estos defectos: nada propongo que sea mío: todo lo que he tomado del antiguo; y nada he puesto en el papel, sin haber antes señalado con el compás las medidas, a fin de que mis contornos cayesen cabalmente según mis cifras o señales.<sup>173</sup>

Es posible deducir, a partir de los argumentos anteriores, la importancia que tenía el compás, particularmente en la enseñanza de la Geometría y la Simetría, que vincula al dibujo con las Matemáticas. En el primer capítulo, se ha planteado como Palomino considera a la pintura una ciencia matemática:

La perspectiva, o Pintura (matemáticamente considerada): es una ciencia, que considera los objetos visibles, no como ellos son en ser físico, y real; como a la vista se nos presentan en la superficie de la sección imaginaria de la pirámide visual, por medio de los radios, y ángulos ópticos.<sup>174</sup>

En relación al valor de cambio que tenía el compás encontramos entre los documentos de la Academia de San Carlos, un informe del 18 de julio de 1782, dirigido a los Sres. Viceprotector y Conciliarios, donde Gil solicita que se le faciliten “materiales que tanto carecen los profesores “[...] por ser de grande utilidad” y solicita: “[...] un número de compases de todos los tamaños y figuras.”<sup>175</sup> Los compases que solicita podrían ser los que están dentro del *Inventario* de 1785, que lleva por título: “de los Utiles llevados de España por D. Gerónimo Antonio Gil [...]. Lista de lo que trage de España perteneciente a la escuela de Dibujo y actualmente esta sirviendo en esta Real Academia (*sic*).”<sup>176</sup> Estos instrumentos tenían la importancia suficiente en la Academia para ser inventariados, como lo demuestra la solicitud que realizó Gil en 1785, que dice: “Seis estuches franceses de compases de todas clases y tamaños, pantómetro y semicírculos, llamados transportadores. Otros seis yngleses, con compases de todas clases y tamaños (*sic*).”<sup>177</sup> Al año siguiente, se extiende una factura<sup>178</sup> de los instrumentos y libros que don Ignacio de Hermosilla dispuso para la Real Academia de San Carlos, donde se menciona: “6 Estuches de matemática a la inglesa con sus cajas de caoba con un costo de 3,600 reales (*sic*).” En toda la factura no se haya ningún libro o instrumento más costoso; el precio más cercano con el que lo podemos comparar son con los “cinco tomos de *Herculano*”, con un precio de 2,800 reales. Si fuera necesaria otra comparación, tomaremos el sueldo de un pensionado, al que se le pagaba cuatro reales diariamente. Podemos deducir que por el muy alto costo de esta herramienta de dibujo, sin duda Gil no iba a confiar a cualquiera este precioso instrumento.

En el *Inventario* elaborado por José Esteve, de diciembre de 1786,<sup>179</sup> nos sugiere el considerable valor de los compases, cuando éstos son asignados, e incluye la lista de las personas que los tenían en su posesión. Recordemos que el motivo por el cual la pintura fue elevada a arte liberal, se basaba principalmente en la vinculación del dibujo con las matemáticas.<sup>180</sup> Por esta razón, el dibujo que se enseñaba dentro de las academias, debía ser, a partir de los conocimientos matemáticos, como la anatomía y perspectiva, principalmente. Karin Hellwig explica esta situación en España, sin embargo, la formación del artista en la Nueva España suponemos que fue similar:

Las artes debían ser reconocidas como ciencias, para así, conceder a la actividad artística rango intelectual. Los autores argumentaban que las artes estaban basadas en el *ingenium* y la *inventio* y que, en oposición a la artesanía, eran ocupaciones intelectuales, en las que el trabajo corporal no desempeñaba papel alguno. Del artista se esperaba una elevada formación. Debía tener conocimientos de anatomía, perspectiva y teoría de las proporciones. Además, se requería el dominio de la aritmética y la geometría, ambas artes liberales.<sup>181</sup>

La Aritmética y la Geometría aplicadas requerían el uso de instrumentos de medición, como la regla y el compás; estos incluso, se convierten en herramientas indispensables para el dibujo.

Encontramos también en el *Inventario* (1786), la referencia a una obra de Durero, no sabemos con precisión cuál es; sin embargo, recordaremos que en el primer capítulo de esta tesis, se mencionó que Durero propone un método circular y un método de transferencia para trazar una figura humana, en donde por supuesto, es indispensable el uso del compás. Otra obra importante de Durero es el *Curso en el arte de la medición con regla y compás*, publicado en 1525. ¿Podría ser ésta la obra del inventario? Tal vez, no lo sabemos con certeza, también es posible creer que, cuando en el *Inventario* dice: “un libro de Durero”, podría referirse a uno de los *Cuatro libros*, o a *La Simetría del cuerpo humano*. Lo que sí es indudable es la importancia que tienen el compás y la regla para el artista de Nuremberg dentro de cualquiera de sus obras.



Encontramos otro importante ejemplo de una representación del compás, en el escudo de la Academia de San Carlos, colocado del lado izquierdo de la imagen junto a la regla y la escuadra, podemos ver la cabeza de un compás; este instrumento no hubiera sido incluido sino se le hubiera considerado representativo de las actividades de la academia.



Antigua Academia de San Carlos  
(1783-1910)

Detalle

Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, México, E.N.A.P., 2009.

Lámina 2.6.

Otra imagen, donde encontramos un compás, y con ello reconocer nuevamente el significado de la herramienta, e incluso la referencia como ícono, es dentro de la pintura, del Virrey don Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla, segundo Conde de Revillagigedo<sup>182</sup>. Es un cuadro al óleo, elaborado aproximadamente en 1790. Ilona Katzew, en *La Pintura de Castas*, nos da la descripción de esta obra:

En el suelo, delante del virrey, se aprecian una cabeza esculpida, una paleta y un cuaderno de dibujo –tal vez, alusión a la Real Academia de San Carlos que Revillagigedo apoyaba. La inclusión de estos objetos establece igualmente una marcada ruptura ideológica entre civilización –la institución europea del arte– y la barbarie” dominante en México- los salvajes.<sup>183</sup>

Katzew olvidó en su descripción, el compás que está frente al cuaderno que menciona; sin embargo muestra el significado que nos atañe; estos objetos ilustrados representan a la Academia de San Carlos, que es considerada como

sinónimo de una civilización cultural establecida por medio de un sistema académico.



Anónimo, Virrey don Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla, segundo Conde de Revillagigedo, c. 1790, óleo sobre lienzo, 52,5 x 41 cm. Banco Nacional de México.

Katzew, Iлона, *La pintura de Castas*, Singapur: CONACULTA-Turner, 2004, p. 147.

Lámina 2.7.

Otro ejemplo de la representación del compás dentro de un emblema de las Nobles Artes en la Nueva España, que pudimos encontrar, es una ménsula de yeso elaborada en la Academia de San Carlos, que data de 1792. Jaime Cuadriello, investigador e historiador, la describe:

Esta ménsula de yeso pulimentado está formada por una cornisa estriada y medallón bifurcado en releos (esquema genéricamente conocido como *cartouche*) y arropada por un cortinaje, una hoja de acanto y una venera. Es también una repisa que servía como soporte o base de otras piezas escultóricas. Es la tarja oval, realzada por una moldura con hojas de laurel, se ve en relieve un trofeo pendiente donde quedan enlazados, por una cinta anudada con dos moños, los atributos de las “tres nobles artes”: la escuadra y el compás, el martillo y el cincel, la paleta y los pinceles y una máscara relacionada con la pintura.<sup>184</sup>



Manuel Tolsá, *Ménsula con el emblema de las artes*, Yeso, 61 x 33 x 45, 1792.

Jaime Genaro Francisco Javier Cuadriello Aguilar, *Nueva España*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 153.

Lámina 2.8.

Sin embargo, más allá del símbolo del compás y de los significados otorgados al mismo a través de la historia, debemos valorar los usos que podía tener como herramienta, en un enfoque didáctico y práctico. Arjun Appadurai explica: “[...] debemos seguir a las cosas mismas, ya que sus significaciones están inscritas en sus formas, usos y trayectorias.”<sup>185</sup> Es precisamente, la trayectoria del uso del compás, como herramienta para el dibujo, la que nos permite inferir, si la posesión del compás se relaciona con la asignación de corrector en las salas de dibujo.



Caja de dibujo.

*La Botánica en la expedición Malaspina 1789-1794*, España: Real Jardín Botánico, Ediciones Turner, 1989.  
Tomo II, p. 108.

Lámina 2.9.

Es posible pensar que los correctores eran nombrados independientemente de la asignación de un cargo, otorgada por el Rey, o de acuerdo a los estatutos. Gil tenía una personal interpretación de los estatutos y del plan de estudios,<sup>186</sup> para determinar quién corregía a los alumnos, pues en una de las cartas habla sobre las funciones de los maestros de la Academia:

Los unicos qe. juzgo capaces de corregir con algun acierto son Guerrero y Vazquez y así son precisos en la Sala grande todas las noches para la corrección de Cabezas, Manos, pies, y figuras concendiendoles la Academia los honores de atendientes con el mismo sueldo que gozan en las Salas de los principiantes qe. dibujan Ojos, Narices, y bocas son mui buenos Dn. Gabriel Gil, Dn Tomás Suria por la constancia, Metodo y Suavidad qe. tiene en enseñar (*sic*).<sup>187</sup>

El juicio, que hace Gil se refiere a la capacidad de corregir; al final, utiliza *corregir* como sinónimo de *enseñar*. Es posible mirar en los dibujos de Gil una

gran calidad de trazo, contraste definido y agradable composición, que lo colocaron por encima de sus colegas, aunado a la jerarquía del cargo;<sup>188</sup> podemos entender que eso lo convirtió en un duro juez, sobre las capacidades de sus colaboradores para el dibujo; además, de tener un carácter que buscaba imponer su voluntad.<sup>189</sup> Por otro lado, los directores consideraban a Gil, como artista de un arte menor, pues comparaban al grabado con la pintura, la escultura y la arquitectura,<sup>190</sup> pese a que la Academia se llamaba de las Tres Nobles Artes.<sup>191</sup>

Debemos recordar que Gil desempeñaba los cargos de Presidente y Director General,<sup>192</sup> lo que le atribuía ciertos privilegios. El primer punto a considerar es la asignación del puesto como presidente de por vida. Según el artículo 27 que dicta:

2. El oficio del Presidente es mi voluntad que sea perpetuo, y así no ha de vacar por muerte del Virey Viceprotector; y mientras dura la vacante del Vicereynato, ha de gobernar la Academia, sin que otro alguno pueda presidirla, aunque recaiga el Gobierno en mi Real Audiencia (*sic*).<sup>193</sup>

El Presidente era el encargado de convocar a las juntas, supervisar la aplicación del plan de estudios, vigilar el puntual cumplimiento de los estatutos y firmaba los libramientos para el pago de sueldos. Aunado a la seguridad que pudo darle esta designación como Presidente, los mismos estatutos dictaban que “Todos los Individuos de la Academia obedecieran puntualmente sus órdenes [...]”<sup>194</sup> Podemos imaginar la actitud de Gil que puede parecer casi mesiánica, como si se considerara a sí mismo, como el responsable de toda la estética y el *buen gusto* de la Nueva España. Nos basamos para esta conclusión en un texto de Báez, que cita las palabras de Gil: “Yo –decía– no puedo separarme de este destino, así que en él tengo asegurada la decente subsistencia de mi familia, [...] por el estado floreciente en que tengo la Academia de San Carlos.”<sup>195</sup> En estos conflictos encontramos involucrados a alumnos muy cercanos a Gil como Suria e incluso a su propio hijo Gabriel Gil, que junto con otros pensionados, expusieron también sus quejas por escrito, al considerar a Gil como injusto.

Gerónimo Gil era presidente, y también cumplía con el cargo de Director General que también desempeñaba celosamente. Este puesto se explica en el capítulo siete de los *Estatutos*, e inicia con: “El Director General debe cuidar con el mayor esmero de puntual observación de los Estatutos en la parte que regla el método de los Estudios de la Academia.” Las múltiples funciones de Gil, las ejerció de forma intransigente, debido a ello las quejas de su prepotencia quedaron sentadas en varios documentos por escrito, como la carta que data de 1788, firmado por los directores:

D. Gerónimo es quien revestido de mas facultades de las que se le conceden, y excediendo sus limites con el mayor despotismo y falta de urbanidad nos tiene avasallados, se lisonjea de sonrojarnos, y con mas esmero en publico, hasta amenazarnos con carceles, cepos, presidios y perdimiento de nuestros empleos, dandonos el distintivo de ser los peores de mundo y los mas inobedientes, cuya inobediencia la gradua con respecto a las ordenes dadas sin noticia de esta Academia, deque algo ha presenciado el señor D. Antonio Basoco [...] (*sic*).”<sup>196</sup>

Los estatutos de la Academia dictaban las funciones de los directores claramente. Encontramos en los *Estatutos* dentro de su primer artículo que habla sobre: Clases de Académicos, y menciona que podían existir los siguientes: “dos Directores de Pintura, dos de Escultura, dos de Gravado, y tres tenientes Directores de Pintura y otros tres de escultura [...] (*sic*).”<sup>197</sup> El trabajo de los directores era corregir modelos y dibujos, alternándose en la sala del natural o de modelo vivo y según los estatutos, ningún académico de mérito, teniente u otro director que no fuese el director asignado ese mes podía corregir. Después de los documentos analizados podemos ver una distancia entre Gil y los directores. Entonces, nos parece que es posible que los directores no fueran quienes, finalmente, corrigieran el trabajo de los alumnos e impartieran las clases de dibujo, como explicaremos más adelante. El trabajo que se solicitaba de los correctores en los estatutos, consistía en revisar y corregir el material elaborado por los alumnos, dar instrucción personal y colaborar en la producción de material para la docencia, como hacer modelos para que los alumnos copiaran. Este material es, posiblemente los dibujos que se mencionan inventariados en 1788, que se encontraban en el segundo armario de la 3era. Sala.<sup>198</sup>

Los propios directores citan los estatutos en su carta de 1788 al rey, y explican el método de enseñanza que consistía en *dirigir los estudios* del área que le corresponden a cada director:

En el Artículo 8° de los que aquí gobiernan, tratando de los Directores particulares, se dice que la obligación de estos, es asistir a cada uno a la Academia a dirigir los estudios de su profesion con arreglo a los avisos que les pase el secretario del turno que se establecio en junta ordinaria (*sic*).<sup>199</sup>

En la misma carta que hemos citado, los directores mencionan cómo funcionaba la corrección de los alumnos de modelos o dibujos, con la asistencia a una misma sala de dos o tres directores. La sala a la que aquí se refieren, probablemente podría ser la sala de principios o la de natural, donde Gil solicitaba la asistencia de tres directores en la que sólo uno corregía el trabajo de los estudiantes.

Y no es esto lo más, sino que aquella orden fue intentada con tanto deshonor nuestro, como falta de consideración al Artículo 9, pues se nos mando asistir sin alternativa que se previene al principio del mismo: antes al contrario, nos obligan a que concurramos a una misma sala dos o tres directores, no deviendo los dos restantes corregir dibujo, ni modelo de los discípulos, ni de otro alguno a presencia del que se halle en actual servicio según se manda al número 3° de dho. Artículo.

Esta sujeción de asistir todo el día con la noche, nos priva el auxilio que podíamos tener en las obras particulares que nos ocurren [...] (*sic*).<sup>200</sup>

¿Cuál sería la intención de Gil, al exigir la presencia de tres directores, cuando únicamente sólo uno corregía? Podría haber sido su intención que los otros directores aprendieran el sistema de enseñanza del tercer director, o simplemente, ¿Generar una competencia entre ellos? Por otro lado, las exigencias de Gil evitaban que los directores ejercieran sus respectivos oficios, impidiendo la posibilidad de ingresos adicionales a los que recibían de la Academia; éste fue el motivo principal de las quejas. Sin embargo, como se ha mencionado, Rafael Jimeno y Planes y Manuel Tolsá realizaron una gran cantidad de obras. ¿Por qué Gil no permitió que otros directores realizaran obras fuera de la docencia de la academia? O quizás, ¿Planes y Tolsá, pasaron por alto sus órdenes o gozaban de alguna simpatía permisiva? Finalmente, es evidente que Gil ejerció sus funciones

de forma personal y dictatorial; posiblemente, su autoridad regía sobre el personal y maestros; también sobre quién podía tener acceso a los libros y el material que tan celosamente había recopilado, desde antes de la fundación de la Escuela de Grabado.<sup>201</sup>

A partir de estos argumentos, fue posible llegar a la suposición de que Gil hubiera elegido a un grupo de estudiantes y académicos para apoyarse en su búsqueda de lograr una preparación a la altura de sus deseos. Quizás, los compases del inventario nos pudieran dar una pista de quién más impartía las clases de dibujo en la academia, además de los directores. ¿Son las personas de la lista del inventario y poseedores de compases, y no los directores, quienes terminaron implementando el plan de estudios de Gil? Sabemos de la insistencia de Gil a los directores de asistir a las salas, pero también se expusieron las quejas de los mismos, para evadir esta imposición, y que algunos directores tuvieron una infinidad de proyectos adicionales que requerían la supervisión personal y probablemente, que evitó pudieran cumplir con la asistencia puntual a las salas.

Los compases aparecen en el *Inventario* (1786), del que hemos hablado, repartidos de la siguiente forma:

Lista de los compases repartidos, que se tiene en la  
Academia 2 de Abril de 1786  
1 que tiene el Sr. Miguel Constanzó  
1 el Sr. Dn. Gerónimo Gil  
8 el Sr. Dn. Antonio Velásquez, para su casa  
2 Sv. Del estudio  
1 Dn. Estevan Gonzales  
1 Dn. Gregorio Quirós, quien solo dio la caja de madera  
1 Dn. Mariano Chané  
1 Dn. Gabriel Ocampo  
1 Muñoz  
1 Dn. Ramón  
1 Dn. José Musiño  
1 Dn. Joaquín Guzmán  
1 Dn. José Guerra  
1 Aun oficial de Sr. Dn. Gerónimo Gil  
1 Dn. Franco de los Reyes  
1 Dn. Manuel Aguirre  
1 Dn. Manuel de la Aguila  
25 Son los compases que se hallan repartidos



8 que existen  
33 en total  
(rúbrica) José Esteve  
(sic).<sup>202</sup>



*Inventario (1786).*

E.N.A., documento n.  
242.

(El inventario completo  
se anexa  
al final de la tesis)

Lámina 2.10.

Podemos ver que Gerónimo Gil tiene en su posesión, un compás, y uno más para su oficial. Dos compases están asignados al estudio, aunque no menciona cuál, podría ser el de Geometría o el de Arquitectura. El resto de los mencionados tienen uno cada uno; de algunos de ellos hemos podido encontrar alguna información: simplemente mencionado como Ramón, podría tratarse de Ramón Posada, notable alumno de Gil que es uno de los elegidos para participar en la Expedición Malaspina; Joaquín Guzmán, posiblemente es el mismo Joaquín María del que habla Ángulo: natural de Xalapa, de 20 años de edad;<sup>203</sup> “Manuél

Josef de la Aguila (*sic*)”, aparece como alumno premiado en la exposición de obras de 1783.<sup>204</sup> De don Antonio Velásquez, encontramos una carta de él dirigida a don Antonio Ponz, el 26 de mayo de 1788, que dice:

Esto sucede es esta Acaa. Pues es berdadero caos confusiones y Archibo de enredos y maldades causa todo por el Bien aventurado (en este mundo) Dn. Gerónimo Gil pues como contribuyo a su establecimiento y los Seños. Consiliarios no tienen mas noticias de Academia qe. las qe. este los ymbuido todo ba a la diabla pr. Qe. los fines suyos son sollo contribuir a nuestro total desprecio y conserbar el nombre de Oráculo en todas las Artes como hasta la presente se a granjeado en esta Capital pues sus fines nosele an logrado en qe. biniesen lo qe. Pensaba (*sic*).<sup>205</sup>

Las quejas de don Antonio, no nos sorprenden pues ya hablamos de la relación de Gil con sus académicos y pensionados. Sin embargo, el inventario nos invita a elaborar nuevas preguntas: ¿Por qué Antonio Velásquez tiene ocho compases asignados y por qué son para el uso de su casa? Gil menciona a Velásquez como un maestro que él consideraba talentoso “me parece qe. ha cumplido hasta ahora, pues ha sacado varios Discipulos mui aprovechados, y algunos ya son Academicos de Merito (*sic*).”<sup>206</sup> Pero pensar que Velásquez impartía clases en su casa nos parece de principio cuestionable, Gil no toleraba que nadie compitiera con la Academia en su misión de educación artística. Por lo anterior, es posible reconocer cierta inconsistencia con el planteamiento del supuesto con el habíamos comenzado este capítulo, pues parecen demasiados compases asignados en general, y en particular a Velásquez.

De Mariano Chané; Gabriel Ocampo; Muñoz; José Musiño; José Guerra; Francisco de los Reyes; Manuel Aguirre (*sic*); no se hayamos información en los libros publicados, probablemente se trata de alumnos –esto se podría verificar revisando las listas de asistencia de la Academia–. Sin embargo, esta lista no coincide con la lista de los pensionados a los que Gil solicita se les aumente el sueldo, tampoco con las asignaciones oficiales, que citaremos más adelante.

Otra variante que no consideramos en un inicio y que ahora pensamos importante investigar es sobre el uso del instrumento en las clases. No sabemos realmente, si los

conocimientos sobre perspectiva y anatomía que se enseñaban eran únicamente por medio de instrumentos y, si la clase de principios no requería de forma obligatoria en un inicio, el uso de compás para la medición de proporciones, o si el dibujo de copia de cartillas podía ser suficiente. Para seguir esta reflexión, es necesario revisar el sistema de enseñanza de forma general, para elaborar conclusiones más precisas. Sin embargo, incluiremos más adelante otros materiales citados en el *Inventario* (1786), en el sistema de la Academia de San Carlos.

El método que Gil implantó, como sistema de enseñanza, consistía primero, en que los aspirantes a alumnos debían solicitar su ingreso en la Academia por medio de una carta que diera su información personal y los motivos de ingreso. En los archivos, podemos encontrar solicitudes que mencionan la buena cuna del aspirante:

Francisco Reales natural de esta Ciudad hijo legitimo y de legitimo Matrimonio de Dn. Francisco Xavier Reales y de Da. Luganda Fuentes, ante VS con el debido Respeto parezco y digo: Que deseando tomar un destino no solo correspondiente a mi decente nacimiento si también que pueda ceder en alivio de los Referidos Padres, he deliberado imponerme en el rudimento de dibujo. Por lo cual Suplico a la Benignidad de VS se digne admitirme en esta Academia apadrinandome vajo su proteccion [...] (*sic*).<sup>207</sup>

Una vez aceptados, eran acomodados por el secretario en la clase de principios o dibujo, nombrada así en los estatutos como “sala de principios”, en donde todos los alumnos que desearan “estudiar completamente cualquiera de las Tres Artes o Grabado, o ya sea, con el ánimo de adquirir sólo el dibujo para aprender con más perfección, cualquier oficio.”<sup>208</sup> En esta clase, se dibujaba con carbón o gis, las cuestiones elementales: primero se dibujaban una infinidad de ojos, rasgos faciales, pies y manos. Podemos sugerir que en esta etapa todo el dibujo es por copia, es probable, el uso de instrumentos como la plomada, para medir la verticalidad, la regla o la escuadra, e incluso el sencillo método de *medir con el lápiz*.<sup>209</sup> Este periodo podía ser largo y tedioso, y hasta que se le consideraba al alumno, lo suficiente diestro, pasaba a la clase de modelado; se dibujaban figuras humanas, vaciadas en yeso, con la técnica al carbón. Posteriormente, se dibujaban por medio de la observación modelos vivos. Los alumnos de arquitectura

iniciaban con el *dibujo de principios*, y posteriormente, copiaban dibujos de los templos de Vitruvio<sup>210</sup> y durante años, practicaban dibujando planos. En esta etapa, el dibujo con instrumentos es indispensable, a partir de esta premisa, podríamos deducir que la lista del inventario quizás corresponde a correctores de las salas de geometría y arquitectura.

Dentro de la Academia, los pasos que los alumnos seguían en su formación comenzaban por dibujar modelos con motivos clásicos –preservando un paradigma– que les proporcionaban los profesores, después de que el alumno demostraba dominio en el dibujo seguían con el estudio de grabado en buril, posteriormente el aprendizaje de grabado en hueco, en láminas y tirado de tórculos. En estas salas o en esta etapa de aprendizaje suponemos que es posible que se haya omitido el uso de instrumentos como la regla y el compás.

Es importante establecer cuál era la tarea y la importancia de los correctores que estaban a cargo de las salas. Gil menciona que los discípulos eran guiados, básicamente por correctores; y que su trabajo consistía en revisar y corregir el dibujo de los alumnos, dar instrucción personal y hacer modelos para que los alumnos los copiaran; y su trabajo puede ser considerado como la labor docente de la Academia. Los directores debían ser, en un principio, los correctores; sin embargo, encontramos que Gil menciona a Tomás Suria y a José María Guerrero, que aún como pensionados, ejercían el trabajo de correctores.<sup>211</sup>

Es posible, plantear otra suposición, sobre la corrección y la evaluación de los trabajos de los alumnos, que ésta se basaba a partir de los criterios personales de cada maestro, pues no se menciona en los documentos, un consenso de los puntos a evaluar de forma clara. Esto se puede traducir, como un método único y personal de enseñanza de dibujo, basado en la virtuosidad del corrector. Quizás, el sistema –en general de la Academia de San Carlos– seguía el modelo de San Fernando, pero la enseñanza particular hacía cada maestro, se perfila sobre las habilidades del mismo, considerando siempre, la influencia que Gil tenía sobre los maestros, con su estilo

personal de implementación del sistema académico, como podemos apreciar en la carta que Gil escribió en 1785. Este documento es titulado: “Representación del Director gral. Sobre gratificaciones a los tenientes y demas que han servido en la Academia (*sic*).” ¿Cuál sería la causa por la que Gil insiste en que ayudantes y pensionados son “tan dignos de atención, mérito y reconocimiento.” Puede ser que eran ellos en quienes Gil se apoyaba, al verse sin la menor simpatía de sus directores. En esta carta, busca mejores gratificaciones para los tenientes. En ella, también acepta que ha implementado su propio método:

En las Rs. Academias d Europa guardan otro método en orden de colocación necesaria de Maestros en las salas; pero aquí me fue preciso hechar mano de los que encontré más adelantados en las Artes, por cuio motibo no tienen todas las de este Estudio los directores necesarios, que se requieren, pues no vinieron tan adecuados como se necesitan (*sic*).<sup>212</sup>

Nuevamente, en esta carta Gil se lamenta de la incapacidad de los directores; en cambio, menciona “la habilidad, el ardiente celo y la desinteresada fatiga al bien público”, de los pensionados, en la corrección a los discípulos. A quienes enaltece, son: “Dn. Josef Ortis”, profesor de arquitectura y geometría; “Dn. Miguel Constancio”, capitán de ingenieros, “Dn. Luis Gómez”, primer oficial; “Dn. Alonso Ximenez Cazo”, guardacuños; “Dn. Antonio Cervantes”, primer oficial de la oficina de talla: “Dn. Pedro Berduzco”, acuñador (lo menciona, como fallecido); “Dn. Josef Esteve”, pensionado; “Dn. Diego Mestre; “Dn. Manuel Gomes de Paz”, segundo oficial de talla. Termina, mencionando que los Directores no son capaces de enseñar los principios del dibujo y el documento termina con su rúbrica.

¿Son los arriba citados otros correctores en las salas? Realmente aún no podemos saber si solamente ellos, eran quienes estaban encargados de la docencia de la Academia, o quienes tenían asignado un compás también podían participar en las correcciones. Queda pendiente hacer un análisis más minucioso de los documentos y materiales inventariados, que nos lleven a nuevas interpretaciones, donde podamos leer entre líneas, y que las conclusiones vayan más allá de la obviedad de pensar que el director de pintura era quien enseñaba pintura en la Academia. Esta

perspectiva, puede arrojarnos una nueva visión, sobre quién y cómo se enseñaba dibujo en la Academia de San Carlos.

### *Un sistema por medio de salas*

Podemos encontrar documentos<sup>213</sup> que hablan acerca de cómo se impartían las clases en la Academia, entre ellos: estatutos, convocatorias y cartas -de Gil y los directores- en donde hablan al respecto. A partir de ellos, proponemos como este sistema basado en *salas* funcionaba. Las siguientes conclusiones, se elaboraron a partir de los inventarios, particularmente del año de 1778. La intención es identificar las materias de dibujo que se impartían, que al parecer, tenían una relación con la sala<sup>214</sup> en la cual se impartía la clase. Tomamos en cuenta los materiales y muebles que ahí se encontraban. Quizás, vislumbremos respuestas a la siguientes preguntas: ¿Qué materiales didácticos se usaban? ¿Cómo se enseñaba dibujo?

En 1783, Gil menciona que la escuela contaba con casi 300 alumnos;<sup>215</sup> parece un gran número de estudiantes, aún para la escuela de dibujo y grabado; sin embargo, en los inventarios de la Academia, podemos calcular la capacidad que tenía. Estos inventarios nos arrojan un dato interesante: en 1778, contaba la academia con 90 mesas, 76 taburetes, 22 bancas, 83 bancos; podemos suponer entonces, que sí es viable la cantidad de alumnos que menciona Gil, tomando en cuenta que había horarios matutinos y vespertinos. Aunque podemos ciertamente dudar de que Gil corrigiera personalmente a cada uno de ellos, como presume en su carta:

[...] pues la servía de Director, de Maestro de Conserje, y de Administrador; trabajaba, después que desempeñaba mis peculiares obligaciones de día, más de tres horas por la noche, corrigiendo a un crecido número de muchachos que a veces pasaban de trescientos. De suerte que no pudiendo ya resistir, ni bastando mis fuerzas a satisfacer mis deseos supliqué vinieran ayudarme los maestros que había en México.<sup>216</sup>

Otro factor a considerar es el espacio que la Academia ocupaba; en un principio, las clases de dibujo iniciaron en la Escuela de Grabado, ubicada en la misma Casa de Moneda<sup>217</sup> que contaba con siete salones en segundo piso. El *Inventario* que revisamos corresponde a este edificio. Manuel Toussaint explica:

Su principio tuvo lugar en la misma Casa de Moneda, donde había brotado la chispa creadora. Dicha casa se encontraba donde hoy existe el Museo de Arqueología. Allí duro cuatro años. Como el local era estrecho. Gil solicitó y obtuvo el antiquísimo Hospital del Amor de Dios, fundado por Fray Zumárraga, y que había sido extinguido refundiéndolo en el de San Andrés, donde el grabador estuvo sólo otro año, hasta que vinieron en su ayuda los artistas coloniales que subsistían.<sup>218</sup>

Posteriormente, en el año 1791 se arrendó el espacio del Hospital del Amor de Dios,<sup>219</sup> se amplió el espacio y se contó con varias salas para dar cabida a los alumnos que aspiraban a las diferentes artes liberales. Dentro de este edificio, la educación de los alumnos se realizaba en diferentes salas sobre un tema específico..

Otro factor importante es la motivación que había dentro de cada sala para los alumnos, que era la posibilidad de ganar algunos premios que otorgaba la Academia. Los concursos eran una tradición heredada de la Academia de San Fernando, y en 1781, con el título de Escuela provisional de Dibujo, cuando Gil impartía las primeras clases de dibujo y diseño, ya se otorgaban premios para cada sala:

Sala del natural o modelos vivos

Sala de estatuas

Sala de retratos

Sala de principios (donde se dibujaban ojos, narices y bocas)<sup>220</sup>

En la convocatoria de los premios de la academia, se nombran cuatro salas, esto excluye la sala de Arquitectura y la de Geometría, probablemente la maestría en el dibujo natural es más evidente que en el trazo con instrumentos o delineación. Esta clasificación por salas nos puede indicar cómo estaban divididos los temas o

cursos dentro de la academia. También es interesante como se inserta en la educación en la Nueva España, un sistema educativo donde la mayor motivación era el premio de un concurso. Así, el sistema de motivación es la competencia, donde los parámetros a superar, son las habilidades del mejor alumno del grupo o sala, o incluso el mismo maestro.

A partir del inventario de 1786, las cartas de Gil y de los directores, presentamos la posible conformación de las salas y el sistema de enseñanza que cada una de ellas daba cabida. De esta forma, podemos proponer que la Academia de San Carlos contaba en ese año, con seis salas o aulas, y a través de los materiales, sugerir las actividades didácticas que se utilizaban en cada aula e incluso, qué artistas eran el modelo al que aspiraban los alumnos. Las salas se encuentran inventariadas, algunas con número, y otras con un nombre que se utiliza para llamar a cada aula y que habla del fin específico de la sala.

### *Sala 1era.*

La primera aula no lleva nombre que nos indique el curso que se impartía en su interior, pero podemos encontrar inventariado: cuadros enmarcados de estampas de santos, mesas, bancas, taburetes y mamparas.<sup>221</sup> Esta sala, posiblemente era para la clase del *dibujo natural*.<sup>222</sup> También, era posible que se utilizaran cartillas o dibujos inventariados en otras salas, pues podían ser llevados de un aula a otra. Encontramos uso de mamparas que se usan para el dibujo de modelos de yeso u otros objetos. No sabemos que materia se impartía en ella, consideramos que no es la de principios, pensamos que llevaría nombre por su importancia, sin embargo en ella hay cuadros de cabezas, manos, pies y orejas, cuerpos de la academia, que podrían sugerir lo contrario.



### *Sala 2da.*

En esta sala, también sin nombre, es posible encontrar inventariados: Retrato de Rubens, cuadros de óleo, cuadros de estampas al buril de santos, una estampa de anatomía, dibujos de cabezas negras y coloreadas, una estampa de cabezas, ojos y orejas, y dibujos de figuras de academia, mesas, taburetes, arbotantes de metal. Es probable, que esta sala estuviera destinada al dibujo de anatomía. ¿Podría ser ésta, la que en los premios, se llama sala de principios? Esta suposición la hacemos, basándonos en lo que dicta el programa de estudios:<sup>223</sup>

1. Por ser la parte principal que comprende a todas ser más difícil de aprender, y en la que contraído un mal hábito no es fácil de quitar, que es el dibujo, sería conveniente que se dibujasen algunos principios de ojos, orejas, manos, cabezas, copiados de los mejores modelos de yeso, que conserva esta Real Academia, y también algunas figuras por el natural para que habiendo un surtido se puedan quitar de la vista algunos que no son los mejores y para que la misma variedad llame la afición de los jóvenes.<sup>224</sup>

La sala de principios era considerada, el corazón de la Academia, donde se iniciaba el aprendizaje del dibujo, como señaló Gil. También podemos pensar la posibilidad de que hubiera dos salas, la primera y la segunda, con salas de principios.

### *Sala 3era.*

En esta sala, se encuentran inventariados: Retrato de Antonio González Pintor, retrato de Ybarra Pintor,<sup>225</sup> retrato de Rodríguez Pintor, retrato de Rubens, estampas de retratos de pintores, cuadros de santos, cuadros de oleos. Portada de la Catedral de México, dibujo de cabeza, dibujo de ojos negros y coloreados. Como muebles: mesas, caballetes, taburetes, mampara y armarios.

También se enumeran las cosas que contiene el 1er. armario: Dibujos de flores, ornatos y herrería, calaveras de madera, huesos de madera, compás. Materiales para el dibujo de anatomía, pero también, nos habla del dibujo aplicado a los

oficios. El inventario también enlista las cosas que contiene el 2do. armario: premios y dibujos premiados, dibujos hechos por pensionados, cabezas de barro. Podemos pensar, que quizás esta sala corresponde a los premios de la *sala de retratos*, por la gran cantidad de retratos y por el material de anatomía como los dibujos de cabezas y ojos. Y no podemos pasar por alto, la importancia del dibujo de modelos y vaciados en yeso, para el aprendizaje de cánones clásicos:

Dado que las formas clásicas se conocían principalmente a través de la escultura, ésta adquiere una importancia especial. No es precisamente que la escultura se haya considerado arte mayor, dentro de una controversia del tipo “paragone” renacentista. En efecto, en la Academia de San Fernando en Madrid, se había llegado a discutir la jerarquía de las artes, pero el acuerdo había sido que las tres bellas artes tenían su origen en el diseño; es decir, en la primera concretización de la idea del artista que se ejecutaba en el dibujo. De ahí el papel central de los yesos. Porque a través del estudio de copias en yeso que los alumnos de pintura, escultura y arquitectura aprendían a dibujar. Según Mengs, había “dos caminos para alcanzar el buen gusto: el primero, el más difícil, es el de seleccionar en la naturaleza lo que hay de más útil y más bello; el segundo, el más fácil, el de estudiar las obras de arte en las cuales esa selección ya está hecha. Esta idea no es original de Mengs, por supuesto, pero en las academias de arte adquiere la autoridad de una regla sobre la cual se construye el sistema de enseñanza.

226

### *Sala de Yeso*

En esta sala, el inventario incluye: cabezas de varios tamaños, figuras de pies, piernas manos y cabezas, *máquinas para modelar*. Lo que podemos deducir es que estos modelos podían servir para reproducir otros vaciados de yeso – recordemos que de este antiguo método ya habla Cennini en su *Libro del Arte*–.

También encontramos una cortina y una escalera, que son materiales que utilizan los modelos de figura humana, de lo que podemos inferir, la presencia de modelo humano para tomar directamente del natural. Finalmente, encontramos que también se hallaban en la sala, campana de lata (para iluminar), candil, candelero, mesa, banquillos, bancas y caballetes. Los materiales de iluminación son necesarios para trabajar en un horario vespertino y son indispensables para

alumbrar a los modelos. Para terminar habríamos de preguntarnos, ¿Es esta sala la que corresponde a la misma *sala de estatuas*, de la que se habla en los premios?



Autor: A/D  
Título: Río Nilo  
Técnica: Vaciado en yeso

Academia de San Carlos  
E.N.A.P. – U.N.A.M.

Lámina 2.11.

Clara Bargellini nos habla de la escultura como material didáctico, y que ésta llevaba en su forma los ideales estéticos que se buscaba enseñar:

El uso de la escultura como material didáctico constituía un paso para alcanzar la perfección en las obras plásticas. Según las teorías de Mengs, acogidas en la academia española y exportadas a México, los alumnos debían aprender los ideales de belleza en las obras antiguas, que eran, como lo expresó el pintor español Mariano Salvador Maella, “la guía que permite captar lo bello de la naturaleza.”<sup>227</sup>

### *Sala del Natural*

Quizás ésta es la que Gil menciona en una de sus cartas como *sala grande*.<sup>228</sup> En ella, se enseña el dibujo del natural, es decir, el dibujo por medio de modelo vivo;

es claro, por objetos como el candil de metal (para iluminar con una fuente de luz dirigida para que arroje una sombra definida), colchón, cojines, pedestal, cruz y mampara. El pedestal, la cruz, el colchón y los cojines permiten que el modelo tome diferentes posturas o pueda apoyarse sobre el mismo pedestal. El inventario termina con taburetes, bancos y canceles; los cuales nos indican, que el formato sobre el cual se dibujaba se colocaba en paralelo a la vista del alumno, pues no hay mesas. En referencia a este sala, en el plan de estudios se menciona qué conocimientos se debían incluir en la sala del natural:

5° Otro (curso) de la anatomía y nombres de la musculación y osamenta, tomado de Ticiano.

6° Para aprender los paños por el natural es preciso un maniquí con todas las ropas más usuales, para que éste en los tiempos oportunos se vista en la sala del natural, donde deberán hacerse los estudios por la noche.<sup>229</sup>

Conocimientos de figura humana y dominio de la representación de telas; iluminadas con una fuente de luz artificial son parte del dibujo al natural.



Academia, ca. 1795

Lápiz de Grafito, lápiz de carbón y gis blanco sobre papel, 50.4 x 37 cm.  
Colección Escuela Nacional de Artes Pláticas, UNAM. Clave 08-663224.

El Arte de las Academias, México:  
Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1990,  
p. 277.

Lámina 2.12.

### *Sala de Geometría*

En esta sala encontramos algunas estampas de Santos, una “estampa para el álgebra”, además de mesas, bancos, sillas. Las mesas son indispensables para el movimiento de las herramientas de geometría, como escuadras, reglas, y esta sala estaba provista de dos compases.<sup>230</sup> En el plan de estudios, Gil menciona que los alumnos debían saber los “principios de Geometría práctica”, como el trazo de monteas y secciones cónicas.

### *Sala de Arquitectura*

En esta sala, se mencionan: estampas de santos, retrato de José del Moral, figuras de barro, sacadas del natural – aunque no se especifica qué figuras son –, podemos pensar que se trata de figuras humanas, estas figuras podrían ser utilizadas para analizar la relación de la figura humana con la arquitectura como lo planteaba Vitruvio. En la misma sala, se hallaban: mesas, bancas, taburetes, banquillos y un cancel. El estudio de arquitectura se dividía en tres ramos: Dibujo de delineación<sup>231</sup> que incluía el uso de tinta y trazo de planos geográficos y cartográficos; incluía el aprendizaje del dibujo natural, la geometría y la perspectiva; en segundo lugar, estaba lo relacionado a la construcción, que consistía en el conocimiento de materiales y el tercero, consistía en la composición arquitectónica. También existía un curso de ornamentos de arquitectura, en donde se dibujaban y modelaban en yeso de acabados.

En el plan de estudios, se menciona que esta sala también estaba provista de compases para facilitar ciertas operaciones. En ella se enseñaba “cálculo de la gravedad absoluta, y esfuerzos de todo género de bóvedas exquisitas (*sic*).”<sup>232</sup> Gil explica que, para aprender orden y composición se estudiaba a Vignola y se incluían conocimientos técnicos: “Una instrucción de la formación de mezclas, clase de tierras para el buen ladrillo, conocimiento de piedras para fabricar y hacer

cal. Formación de cimbra, andamios y demás cosas pertenecientes a la práctica.”<sup>233</sup>

Todavía falta mucho que descubrir sobre este sistema basado en salas, pero de principio podemos pensar que al parecer los cursos estaban estructurados para ser impartidos en un aula o sala específica. Estos cursos, podríamos entenderlos como materias que eran impartidas para lograr ciertas habilidades y conocimientos en particular; que pueden constituir los elementos básicos de la educación en la Academia de San Carlos. También podemos ver que la única secuencia clara en las materias inicia con el *dibujo de principios*, y al parecer los criterios para que un alumno pudiera pasar a la *sala del natural*, eran básicamente la consideración personal del maestro o director, y la comparación de sobre los trabajos de los alumnos comparados con el trabajo del maestro; el mismo sistema data del Renacimiento, como lo menciona Arthur Efland: “La enseñanza se realizaba a través de la imitación del maestro o de los asistentes, y el resultado se juzgaba en términos de la exactitud de la imitación.”<sup>234</sup>

### ***II.III Dibujo no sólo para artistas***

El dibujo ingresa a Nueva España, al menos de forma oficial, por medio de la Escuela de Dibujo y Grabado, con un claro objetivo de dar bases sólidas a las artes y los oficios de la colonia. Sin embargo, el siglo XVIII, inmerso en las ideas de la Ilustración, será el semillero de nuevas perspectivas del conocimiento, donde la participación de artistas, maestros, científicos de diversas disciplinas convergen para la toma de decisiones, disertación de temas, desarrollo de proyectos. Este ambiente cultural mira como un valioso recurso al dibujo como una técnica natural para ilustrar los estudios e investigaciones; ésta es la razón por la cual, botánicos e ingenieros hicieron uso del dibujo o fueron apoyados por artistas.

## *Dibujo para ingenieros. El Colegio de Minería*

En la Nueva España, la Academia de San Carlos no será la única institución real que impartirá clases de dibujo, y no solamente dará esta clase para artistas; trasciende, al ser incluida la materia de dibujo para la formación de ingenieros; de esta forma, el Colegio de Minería contará con esta materia impartida por maestros de la Academia de San Carlos. Carlos III expresó que los estudiantes de minas no asistirían a aprender dibujo a la Academia; sin embargo, fueron los mismos maestros, los que impartieron las materias de dibujo en el Colegio de Minería.<sup>235</sup>

Para comprender el vínculo entre la Academia de San Carlos y el Colegio de Minería, analizaremos los antecedentes del Colegio y la relación con la Escuela de Grabado, de la que ya se ha hablado antes. La importancia de la minería en Nueva España era indiscutible; la rica riqueza de metales requería la organización y seguimiento de la producción de las diversas minas. Así, en 1778<sup>236</sup>, podemos encontrar la solicitud de don Juan Lucas de Lessage, Regidor y Juez Contador de Mineros y Albaceazgos y don Joaquín Velásquez de León, abogado de la Real Audiencia y catedrático de matemáticas de la Real Universidad, de “establecer una cabeza<sup>237</sup> al cuerpo de la minería.”<sup>238</sup> En esta solicitud, se planteaba la necesidad de fundar un colegio, con el fin de preparar a los niños para la formación de la profesión y enseguida se mencionan las materias que se requieren y los maestros necesarios; termina la lista, incluyendo al dibujo; esta última posición en la que se menciona probablemente nos habla de la importancia secundaria de la materia de dibujo dentro del programa.

No hai más remedio que el de criarlos; y para ello es preciso erigir un Seminario Metálico, que podría formarse de un Director, hombre sabio en Matemáticas, y en la Física Experimental, Química y Metálica, y profundamente instruido en la Minería práctica de Nueva España: quatro Maestros, el primero que enseñase en dos años, y en nuestro Idioma Español, la Aritmética, la geometría y la Trigonometría, y de la Algebra lo suficiente para su aplicación á las referidas. El segundo, en el mismo tiempo y lenguaje, deberá enseñar la mecánica Maquinaria, la Hydrostática e Hidráulica, la Aerometría y la Pirotecnia es la parte aplicable á la Minería. El

tercero, un curso Elemental de Química Teórica y Práctica. Y el cuarto Mineralogía y Metalurgia, y el uso del Azogue propio de nuestra América. También habrá Maestro de Dibujo [...] (*sic*).<sup>239</sup>

La decisión de incorporar clases de dibujo al plan de estudios de Minería fue con base en la funcionalidad del mismo, más allá del arte, por la trascendencia hacia la industria, esto resulta más que evidente, en el discurso de Campomanes, sobre la utilidad del dibujo.<sup>240</sup> En el mismo documento se asignan los sueldos anuales de los empleados en el tribunal; entre ellos se incluye al encargado de la materia de dibujo: “El Maestro de dibujo quinientos pesos”<sup>241</sup> Posteriormente, este sueldo desaparece, de los documentos de sueldos, cuando la Academia de San Carlos proveyó<sup>242</sup> al maestro de dibujo. Como lo comprueban los archivos de gastos del Colegio de Minería, en los que hay comprobantes del pago a otros maestros, pero ninguno para al hijo de Gerónimo Gil, maestro de dibujo asignado para el colegio, Bernardo Gil. Los únicos comprobantes de gasto que pudimos encontrar posteriormente son por la venta de vidrios venecianos para enmarcar grabados para la *sala del natural* del Colegio de Minería.

El estrecho vínculo que existió entre de las dos instituciones, se debe entender a partir de la relación de Elhuyar con Gil; Ángel Goicoetxea lo explica en *La Botánica y los Naturalistas en la Ilustración Vasca*, pues ambos, al igual que varios miembros importantes de la vida social e intelectual de la ciudad de México<sup>243</sup>, pertenecían a la Bascongada.<sup>244</sup> Es posible encontrar testimonios materiales de la cercanía de las instituciones, con claros argumentos, en el documento que data de diciembre de 1781, cuando el Tribunal de Minería se dirige al Virrey Martín de Mayorga, para argumentar cómo la Academia de las Nobles Artes podía contribuir a la formación del oficio. Inicia alabando al Real Tribunal por la fundación de la Academia de las Tres Nobles Artes en esa capital, y continua explicando dos materias que se impartían en la Academia de San Carlos: Dibujo y Arquitectura, que son necesarias para la formación de los alumnos del Colegio de Minería.



[...] porque de las Artes que deben estudiarse y tratarse en la academia hay dos cuya instrucción necesitan los Niños que han de educarse en el Colegio Metálico para el ejercicio de la Minería las cuales son el Dibujo y la Arquitectura, ofrece igualmente este Cuerpo concurrir con otros dos mil p<sup>o</sup>. Anualmente en cada año, con tal Academia se obligue á que dos de sus individuos los más abiles pasen alternadamente á dar Lecciones á los Niños del Colegio, Vno de Dibujo y otro en la Arquitectura principalmente en la montea, ó cortes de cantería cuia Doctrina es necesarisima para la Fortificación interior de las Minas que llaman Ademar, y que cada maestro emplee una hora y media en cada día de lección (*sic*).<sup>245</sup>

El documento termina, dejando claro el estrecho y sólido vínculo del Colegio y la Academia, que es posible percibir en diferentes documentos que veremos más adelante. Podemos imaginar una posible amistad entre los maestros peninsulares, que además de compartir la nacionalidad, un interés por elaborar diversos proyectos en conjunto, que les generaban ingresos adicionales a la docencia; compartían una elevada cultura.

Vltimamente ofrece este Real tribunal que su Colegio Metálico y la Academia de Ciencias Matemáticas y Físicas que en él ha de celebrarse tendrá vna intima y perpetua hermandad y correspondencia con la de las tres nobles artes, no dudando que esta acepte para que recíprocamente se auxilién en todo lo conducente al deseado progreso de entreambas (*sic*).<sup>246</sup>

En mayo de 1783, el Rey Carlos III expidió las *Reales Ordenanzas para la Dirección, Régimen y Gobierno del Importante Cuerpo de la Minería de Nueva España, y de su Real Tribunal General*,<sup>247</sup> pero no fue sino hasta 1790, cuando el director don Fausto de Elhuyar presentó al Real Tribunal, el plan del Colegio de Minería. Dentro del primer artículo – referente a la Enseñanza– menciona las materias que se cursaban en cuatro años: en el primero: Matemáticas, en el segundo Geometría, en el tercero *Chimia (sic)* (Química) y en el cuarto Física subterránea; después de explicaba en qué consistía el curso de cada materia, y añade que se debía incluir el Dibujo:

Estas son las partes que se consideran necesarias y al mismo tiempo suficientes para la instrucción que se requiere en un minero en cuanto a lo facultativo, a que se agrega el dibujo y el estudio de la lengua francesa como medios conducentes á que extiendan y multipliquen los Colegiales por sí mismos los conocimientos que del seminario no debe esperarse saquen sino en el estado de elementos (*sic*).<sup>248</sup>

En el mismo plan, encontramos un nuevo cambio: originalmente se encontraba asignado hora y media a la clase de Dibujo. En el artículo cuarto, en la *Distribución diaria* se describe el horario de los alumnos, con una hora diaria en la noche, antes del rosario y la cena, para la clase de Dibujo, en donde todos los alumnos son incluidos: “De 7 á 8 acudirán todos al dibujo (*sic*).<sup>249</sup> Al siguiente año, que don Fausto de Elhuyar presentó el plan de Colegio, todos los empleados y maestros prestaron juramento y se iniciaron los cursos con ocho alumnos fundadores, junto con los demás profesores; don Bernardo Gil, hijo de don Gerónimo Antonio Gil, se presentó como Maestro de *Dibujo de figura*.<sup>250</sup> En julio del mismo año se entregaron distintivos para los mejores alumnos, entre ellos, uno de dibujo a don Francisco Vicente Blanco.

Las clases se habían iniciado en una propiedad rentada,<sup>251</sup> pero en 1792, el Conde de Revillagigedo comunicó al Tribunal de Minería, que el rey había concedido el permiso<sup>252</sup> de que la Real Academia de San Carlos vendiera al tribunal de minería, el solar, llamado Nilpantongo, situado en la calle de San Andrés; sobre este terreno Tolsá elabora los planos que presenta al Colegio, en marzo de 1797, para la construcción del Colegio de Minería. El tribunal aprobó los planos y nombró a don Manuel Tolsá, arquitecto de la obra. Nuevamente, es evidente la estrecha relación del Colegio y la Academia de la Nueva España.

En las instrucciones a los practicantes del Colegio de Minería, para formar la *Descripción Geognósticos del Real de Minas*, que datan de 1800, se encuentra una explicación de la importancia que tenía, que los alumnos del Colegio de Minería aprendieran Dibujo, por la imperiosa necesidad que había de elaborar planos geográficos de la Nueva España. La Corona española requería un inventario de las minas y de los recursos minerales que contenían; para ello, era necesario conocer el tipo y tamaño de sus riquezas. Por eso, se solicitaba el levantamiento de planos geográficos y mapas de las minas, perfiles a escala de las mismas.<sup>253</sup>

Para facilitar la explicación de todos estos particulares, y demás que seguirán, como también su inteligencia á los que hayan de examinar la descripción, se hace necesario levantar un Mapa ó Plano geográfico de las cercanías del Real, que en lo posible, abrace todas las minas de su comprensión, ó á lo menos el mayor número y principales de ellas, y á este propio arbitrio se extenderá la descripción. Este plano podrá hacerse ó tomando las medidas necesarias para su exacta construcción, o por simple dibujo, sacando una ó más vistas de puntos elevados de donde se descubran bien los objetos, guardando entre ellos la debida proporción y situación natural.<sup>254</sup>

Los cursos de Dibujo que se impartían en el Colegio de Minería eran dos; el primero, era *Principios de Dibujo* posiblemente, el mismo de la Academia de San Carlos.<sup>255</sup> Existía un segundo año de Dibujo y delineación.<sup>256</sup> En éste último se aprendía el uso de instrumentos de dibujo y el trazo con tinta. Estos dibujos, tenían como objetivo que los ingenieros contaran con la destreza del dibujo; sobre todo, para la elaboración de mapas y planos de minas.

### *Dibujo para botánicos. Las expediciones*

El Dibujo tenía como objetivo ser un recurso de representación para el uso científico. Una de las ciencias que echara mano del dibujo es la Botánica, que particularmente fue una de las que la Ilustración dio gran difusión, por medio de la fundación de laboratorios, invernaderos y jardines.<sup>257</sup>

El Real Jardín Botánico en México, fue fundado en 1788, con un reglamento y un plan de enseñanza, prácticamente iguales, a los que contaba el Jardín Botánico de Madrid, se estableció en el Palacio Virreinal del Conde de Revillagigedo.

El Jardín fue inaugurado solemnemente en un acto público, el 1 de mayo de 1788, en la Universidad mexicana, con asistencia de las personalidades más relevantes de la ciudad. Dio comienzo con un discurso inaugural a cargo de Sessé, sobre la importancia de la enseñanza de la botánica y las utilidades que tiene esta ciencia para la economía, la agricultura y la medicina.

El acto estuvo precedido del juramento como catedráticos de la Universidad por parte de Sessé y Cervantes.<sup>258</sup>

Martín Sessé, médico español de la Armada y del Santo Oficio, junto con José Mariano Mociño son impulsores del proyecto ilustrado que tenía el Jardín Botánico,<sup>259</sup> puesto que entendían los objetivos económicos y políticos pero sobre todo sabían de la riqueza científica que podían arrojar las expediciones:

La amplitud de las tareas científicas abordadas por la expedición causan auténtico asombro: astronomía, hidrografía, botánica, zoología, mineralogía y estudio comparado del suelo, minería y sus técnicas, estudios sobre historia prehispánica, farmacopea, salubridad ambiental, recursos vivos y minerales, caminos y comunicaciones, historia antigua, acuñación de moneda, urbanismo, impuestos, tráfico marítimo, aduana, construcción naval, pesca, defensa y fortificaciones, universidades, hospitales, censos eclesiásticos y de población, además de un exhaustivo estudio físico-geográfico y la representación artística de ciudades, animales, plantas y tipos humanos de cuantos lugares visitaron.<sup>260</sup>

Encontramos una interesante demanda de artistas, para las expediciones<sup>261</sup> que España dirigió. Las expediciones eran el resultado de la actividad científica ilustrada que buscaba nuevos horizontes. Otro resultado de la Ilustración fue la fundación de la tercera institución real en la Nueva España, el Jardín Botánico. Alrededor de la ciencia, particularmente de la Botánica y la Zoología, podemos ver aplicada la utilidad del dibujo. Las expediciones son verdaderos fenómenos pluridisciplinarios,<sup>262</sup> donde artistas, científicos y marinos convergen, como Alejandro Biez Torre comenta en *La ciencia española de ultramar*:

Un aspecto fundamental en la descripción, conocimiento (y transmisión de ese conocimiento), de los ejemplares de la naturaleza era el dibujo, la representación gráfica de ellos. En el caso de la botánica, el desarrollo de los herbarios, apoyado en la aparición y evolución de la imprenta y el grabado, fue un elemento esencial de la comunicación científica. Por ello vemos, que las grandes obras de los siglos XVI y XVII se apoyan en detalladas ilustraciones, que intentan muchas veces compensar la deficiencia de unas descripciones nada sistematizadas. Tanto las grandes obras enciclopédicas del siglo XVI –las de Conrad Gesner o Ulises Aldrovandi, por ejemplo– como las monografías u obras especializadas en ciertos temas eran esencialmente obras ilustradas.<sup>263</sup>

Se debe considerar como una imperiosa necesidad la presencia del dibujo, como testimonio visual y como herramienta de la investigación científica;<sup>264</sup> tomando en

cuenta que la fotografía fue incorporada hasta el año de 1862, en una expedición científica:

En todas las expediciones citadas, el dibujo constituye en instrumento indispensable para el desarrollo de los estudios botánicos, alcanzando en esta época su máximo esplendor. La estrecha dependencia de arte y ciencia es bien patente ya entre los artistas del Renacimiento, para quienes ambos conceptos se hallaban unidos. El dibujo es para ellos el fundamento de toda ciencia.<sup>265</sup>

En estas circunstancias, el dibujo fue la herramienta de cualquier ciencia que necesitara un mapa, una imagen o un esquema. Las teorías del Renacimiento, donde la búsqueda de la verdad habían producido un *método de perspectiva* y un *dibujo del natural*, basado en la simetría, trascienden en el pensamiento de la Ilustración como un recurso indiscutible para construir el conocimiento y acercar a los investigadores a lugares inhóspitos, donde sólo valientes exploradores se habían aventurado, enfrentando a la naturaleza y dejando testimonio de ella sobre el papel.

El dibujo, como auxiliar de la ciencia, ocupó durante el siglo XVIII un lugar muy destacado; para que los trabajos naturalistas a desarrollar por las expediciones adquiriesen el máximo rigor científico, era necesario que se dibujaran al natural las especies recogidas antes de proceder a su disección o secado, procesos éstos en los que se pierden muchas de las peculiaridades típicas de la especie. De este modo, el dibujo constituía la única herramienta capaz de ofrecer al futuro investigador las características intrínsecas más relevantes [...].<sup>266</sup>

De esta forma, se podía tener una imagen de la planta o animal vivo, además de recolectar muestras de ellos. Otro ejemplos, son los grabados de José Mariano Águila,<sup>267</sup> publicados en la *Gaceta Literaria*; y Alicia Cordero menciona en sus tesis, que la Academia de San Carlos era la encargada de la copia y dibujo de mapas en la Nueva España.<sup>268</sup>

Una de las expediciones, en donde participaran alumnos de la Academia de San Carlos fue la Expedición de Alejandro Malaspina.<sup>269</sup> En septiembre de 1790, Malaspina escribió a España para solicitar dos pintores, pero al considerar que no

será posible que llegaran a tiempo a la Nueva España, antes de que partieran las naves del puerto de Acapulco, decidió escribir al Virrey de México, para solicitar algún pintor de la Academia de esta ciudad. El 11 de enero de 1791, el presidente de la Junta Real de la Academia, don Ramón Posada solicitó a Gil la selección de los pintores entre sus mejores alumnos. Así, eligió a Tomás Suria, José Guerrero, José María Vázquez, Francisco Lindo y Ramón Posada. Suria es quien acepta el sueldo de mil pesos, además de seiscientos para la manutención de su esposa, que no estaba de acuerdo con la partida de su marido. Finalmente, Suria reitera al Virrey sus deseos de incorporarse a la expedición, a pesar de la carta que había escrito su esposa. Carmen Soto explica la solicitud de Suria del libro y de estampas.

Así, le son entregados setecientos pesos y se da cuenta a Gil de que compre lo que juzgue indispensable para el buen desempeño de su misión. Suria pide además que le sean prestadas varias estampas de dibujos marinos y un ejemplar del libro de Antonio Palomino “Teoría y Práctica de la Pintura” que se hallaba duplicado en la Real Academia de San Carlos. Las estampas no llegaron, pero sí el libro de Palomino, con la condición de ser devuelto a su regreso.<sup>270</sup>

Nuevamente, aquí vemos la importancia del pensamiento de Palomino, con el hecho de que su obra fuera solicitada por Suria para ser utilizada en esta larga travesía. Sin embargo, pero otra razón pudo ser, que Suria sabía que existían dos publicaciones de ésta obra en la biblioteca de la Academia, razón por la cuál Gil podría permitirle llevarse una de las copias durante el viaje, sin ninguna objeción. Suria llevará al viaje esta obra, junto con otros materiales: “papel, tintas, lápices, compases, reglas y demás instrumentos que pudiera necesitar”.<sup>271</sup> Es interesante observar que una herramienta que se consideró indispensable, fuera el compás, no sólo para la enseñanza y el aprendizaje del dibujo, sino también para el ejercicio laboral. La inclusión en los materiales para el viaje es interesante, pues el dibujo que principalmente se esperaba realizarían los pintores era de representación: animales, plantas, paisajes, personas. Lo que podemos considerar dibujo del natural, por lo cual es posible concluir la relación del dibujo-compás para la medición de proporciones.



La expedición Malaspina, Tomo II, p. 351  
Suria  
Baile en la playa en Pto. De Nutra  
Museo Naval

Lámina 2.13.

El virrey escribió a Malaspina, respecto a la solicitud de un pintor que sustituyera a Pozo: “[...] D. Tomás de Suria, Individuo de la Real Academia de San Carlos modernamente establecida en esta Capital del Reyno, es un mozo lleno de honor completo en circunstancias, hábil en el gravamen y Pintura [...] (*sic*).”<sup>272</sup> Suria bajo las órdenes de Antonio Pineda, encargado de la *Historial Natural*, se embarcó en la “*Descubierta*” recibido con la atención del cargo de oficial.

En una carta que escribió Gil al rey, menciona los méritos de los alumnos bajo su dirección, entre ellos a Cerda Chavarria (Echeverría), y cita que “los dibujos de la expedición botánica merecieron particular estimación de la Corte”.<sup>273</sup>

El comentario que encontramos sobre Anastasio Echeverría es “[...] que contaba menos de 19 años, superó con mucho a De la Cerda y, para comprobarlo, le remitió a Gómez Ortega un trabajo de Echeverría, quien en un solo día fue capaz

de terminar el dibujo de cuatro plantas y una mariposa, el último tan encantador que parece escapar del papel.<sup>274</sup>



Vista de la Bahía y Puerto Acapulco.  
*Botánica Malaspina*, Tomo II, p. 256.

Lámina 2.14.

Fue una larga travesía que concluyó con un arduo trabajo para terminar todas las láminas, que fueron parte del objetivo de la expedición. Sin embargo, Malaspina no fue el único proyecto donde participaron pintores de la academia, Echeverría también fue parte de la expedición dentro de la Nueva España<sup>275</sup> y la de Nutra.<sup>276</sup>

### ***Conclusiones del capítulo***

A partir del análisis elaborado en este capítulo, podemos concluir que además del plan de estudios, existía un sistema constituido por salas, es decir una educación dividida en niveles; donde la enseñanza se iniciaba con el *Dibujo de principios*, y posteriormente los alumnos que demostraban tener un dominio en éstos, podían acceder a las siguientes salas, donde elaboraban *Dibujo de copia*. Los cursos de



dibujo para todos los alumnos de Dibujo eran completados por medio de conocimientos sobre Geometría, Simetría, Anatomía y Perspectiva. Finalmente, los alumnos mostraban una habilidad podían ingresar a la *sala del natural*, donde se hacía *Dibujo de modelo vivo*. Por lo anterior, podemos decir que el dibujo en la Academia de San Carlos tiene como principios: la mimesis y la métexis.<sup>277</sup>

Desde el punto de vista la noción de semejanza también adquirió otro significado. Disminuyó la vigencia del concepto de *mimesis* en favor del métexis: la proporción, de hecho, presupone la participación íntima de dos términos enfrentados, al tiempo que introduce un tercero –la «escala»– que sanciona la similitud. El dibujo «a escala» permite capturar el mundo y tenerlo bien sujeto en la mano.<sup>278</sup>

La métexis, consistía en el conocimiento y dominio de la escala y las proporciones, fundamental en el dominio y en la estética del dibujo en la Academia como pudimos verlo a través del uso del compás; el manejo de la escala principalmente en la aplicación de la *simetría* en la Pintura y la Escultura y la *escala* en la Arquitectura. La educación del dibujo fue por medio de la implantación de un sistema de formas (*principios*) y proporciones (*simetría*), basadas en las ideas de Platón y Plotino.

Aunque los documentos nos hablan del valioso acervo con el que contaba la Academia para sus clases, los avances de los alumnos, el esfuerzo de Gil, etcétera; encontramos un hecho que en definitiva puede variar la percepción de este panorama. Los resultados del esfuerzo de académicos y estudiantes al parecer no dieron los frutos deseados por Gil. En el año de 1796, los trabajos de los estudiantes fueron enviados a la Academia de Madrid para ser evaluados:

Los dibujos enviados al examen de la Academia de San Fernando fueron muchos. He aquí los nombres de los dibujantes mexicanos que concurrieron: José María Vázquez, con dos; José Castañeda, con ocho; Mariano García, con diez; Pedro Patiño, con tres; Juan Fortis, con uno; Felipe González, con uno; José Girón, con uno; Manuel Aguirre, con uno; Mariano del Águila, con dos; José Velasco, con uno; Francisco de Sales Villagrán, con dos; José Aniceto Serrano, con uno; Juan Rojano, con uno; Diego Pérez Valdés, con uno; José Vicente Ávila, con dos; Francisco Servín, con uno, Cristóbal Oñate del Castillo, con uno; José María Guzmán, con uno; José Ribera con uno; José Joaquín Portilla, con uno; Miguel Pacheco, con uno; Ignacio

Sánchez, con uno; Nicolás García, con dos; José María Ramírez, con tres; Domingo Álvarez, con uno; José Uriarte Avendaño, con uno; Manuel Araoz, con dos; Mariano Ramos, con uno; Miguel Álvarez, con uno; José Ignacio Vázquez, con uno y Agustín Navia, con uno (*sic*).”<sup>279</sup>

Los trabajos fueron expuestos en la academia española. Pero al ser evaluados los resultados fueron deficientes. Genaro Estrada en su libro: *Algunos papeles para la Historia de las Bellas Artes en México*, explica:

Más de un mes estuvieron expuestas las obras de los discípulos de la Academia mexicana y en la junta particular celebrada por la de San Fernando el 4 de diciembre de 1796, se dio cuenta de los dictámenes del jurado.

A continuación, vamos a reproducir estos juicios. La mayor parte de ellos son francamente desfavorables y en otros sólo se advierte, apenas velado por la cortesía, un fallo en donde se califican las obras apenas alcanza una débil estimación. El ilustre Maella es terminante: no halla mérito en ningún trabajo y sí considerables defectos; Ramos, con amable complacencia, no puede ocultar su juicio adverso y en general, los escultores, arquitectos y medallistas deploran que no se hayan tenido a la vista mejores modelos.<sup>280</sup>

Desgraciadamente no tuvimos acceso a estos dibujos,<sup>281</sup> pero tenemos los comentarios poco favorables acerca de ellos. Los trabajos, fueron principalmente dibujos, y éstos fueron calificados con adjetivos, como: “Mal gusto en lo general: falta de proporción en el todo y sus partes; pesadez y poca elegancia en los ornatos; poco dibujo; menos inteligencia en las sombras; ninguna gradación en ellas”.<sup>282</sup> El dictamen, seguramente fue doloroso para todos los miembros de la Academia mexicana. ¿Cuáles fueron las causas que llevaron a tan pobres resultados? Quizás, los enfrentamientos personales mermaron la atención docente de los directores, la desgastada credibilidad de los maestros humillados por Gil, terminó afectando el trabajo de alumnos. ¿Fue el deficiente el trabajo de los académicos? Lo anterior, lo deducimos a partir de una carta, elaborada algunos años antes de la exposición de los trabajos en Madrid, se trata de un Informe del Ministro de Gracia y Justicia, el director Pedro Acuña, escrito el 31 agosto de 1792:

[...] enviando de estos Reynos Profesores capaces de desempeñar los Empleos de Directores, con una regular colección de Libros, Modelos y Estampas. Aunque desde luego se advirtió en aquellos Naturales un

particular talento e inclinación, principalmente para la Pintura, sin embargo se ha notado qe. no corresponden sus adelantos, a tan ventajosas cualidades: atribuyendose esto a que las Estampas y Modelos pierden regularmente, mucho de sus originales, estan, pr. Lo comun, aquellas descorrectas, y las mas veces nada conformes con la elegancia, proporcion, claro, obscuro, y perspectiva: a qe. les falta a los Discipulos la corresponde. E indispensable aplicación practica delas reglas pa. El colorido, y últimamente, a qe. careciendo de obras de los mas celebres Profesores no pueden hacer aquel estudio reflexivo qe. tanto contribuye a la perfeccion de las Artes (*sic*).<sup>283</sup>

Sobre el *Inventario* que revisamos y la asignación de compases, en un inicio pensábamos que las personas que tenían asignado un compás, quizás eran quienes impartían las clases de dibujo; sin embargo, este supuesto no fue posible confirmarlo, la lista fue cotejada con textos publicados de la Academia y los algunos documentos de la misma, que nos pudieran decir quiénes eran; pero de la lista sólo encontramos citados a algunos. Para saber quiénes eran y su perfil de cada una de las personas de este *Inventario* (1786) sería necesario ahondar en la investigación y revisar profundamente el Archivo de la Escuela de Arquitectura y el Fondo Reservado de San Carlos.

También analizamos el conflicto entre Gil y los directores, por la asistencia a la sala del natural. Es evidente que la participación de los directores en diversas obras orillaba a que los directores no cumplieran con esta obligación. ¿Fue ésta la causa de los deficientes los dibujos enviados? Más allá de los documentos, que hablan del celoso ejercicio del dibujo en las salas y el triunfal compromiso de Gil, los resultados fueron pobres para la Real Academia Mexicana después de más de diez años de trabajo.

Incluso el Virrey de Revillagigedo sugirió que la Academia se redujera a escuela de principios. Este suceso nos parece contundente, pues habla de que los resultados obtenidos por la Academia no fueron del nivel esperado, y la calidad no concuerda con las horas de trabajo y los avances de los que hablan las cartas de Gil. Las posibles causas, que exploramos en este capítulo, fueron que tal vez los maestros peninsulares no eran quienes impartían las clases, por lo tanto, los

pensionados y alumnos, con medianas capacidades para la formación de alumnos, no lograron el nivel deseado.

Tenemos aquí una puerta abierta para otras investigaciones: Se supone que cada dibujo era corregido por un director en cada sala, entonces, ¿Quién revisó los dibujos enviados y quién los seleccionó y con qué criterios? ¿Quiénes evaluaron los trabajos que fueron enviados a Madrid? ¿Porqué no alcanzó un nivel decoroso en la calidad del dibujo en esta etapa en la Academia? ¿Era el sistema de los talleres era más eficaz para la selección y capacitación de sus aprendices que el sistema?

Tenemos certeza de que hay nuevas preguntas pendientes y que quizás algunos planteamientos aún no son sólidos; sin embargo, como mencionamos al inicio del capítulo, pensamos que logramos nuestro objetivo al tener un panorama más amplio y claro del sistema de enseñanza del Dibujo en la Academia de San Carlos.

Por otro lado, consideramos un acierto el haber incluido a instituciones como El Colegio de Minería y El Jardín Botánico, con las expediciones, para hablar del dibujo en la Nueva España. Con lo que podemos argumentar la importancia que tuvo este, para el desarrollo científico y cultural:

Una de las funciones sociales más importantes del arte en la vida humana es la de ser un camino hacia el conocimiento. En el siglo XVII esto se manifestó de forma explícita en los proyectos que hacían uso del arte para conocer y clasificar la realidad. Los pintores servían a los intereses enciclopedistas y científicos de la época, ejecutando copias y estudios que ilustraban tanto lugares como objetos y personas [...].<sup>284</sup>

Fue posible apreciar la dimensión ilustrada del dibujo como medio del conocimiento para registrar la flora y fauna en las expediciones.

Encontramos que la principal aportación de la Academia fue la transformación de una estética con una visión neoclásica; esto aún hoy lo podemos contemplar en las

obras plásticas que son testimonio del final de la época histórica en la Nueva España y signo de la naciente nación:

Otro agravio muy sentido por las sensibilidades religiosas tradicionales fue la sustitución del simbolismo barroco por las imágenes neoclásicas. La fundación en 1781 de la Real Academia de las Nobles Artes de San Carlos introdujo en el virreinato un arte público y estatal que entró en conflicto con el arte religioso y con la concepción tradicional de lo bello. Con la fuerza de las normas académicas y el monopolio de su actividad, los maestros y egresados de esta institución comenzaron a cambiar el barroco de Nueva España.<sup>285</sup>

Podemos concluir, que el dibujo conlleva valores como medio de difusión de toda una ideología cultural y política de la corona borbona, visible en las imágenes que produce. Así la educación académica fue la encargada de la perpetuación de los modelos culturales en una transformación político y mental.

---

<sup>1</sup> “Podemos así considerar que nuestra fundación pasó por tres etapas: Escuela de Grabado (1778-1781), Escuela Provisional de Bellas Artes (1781-1783) y Real Academia, a partir de 1783.” Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, México*, ENAP, 2009, p. 22.

<sup>2</sup> Diana Soto Arango, *et. al., Científicos Criollos e Ilustración*, Madrid: Ediciones Doce Calles, 1999, p. 57.

<sup>3</sup> Junto con la fundación del Jardín Botánico se inicia la Cátedra de Botánica en la Nueva España.

<sup>4</sup> Antonio Domínguez cita al Colegio de Minería, como la institución cultural más importante de la América Española: “Centros de enseñanza técnica superior hubo varios, muy prestigiosos; la palma corresponde al Colegio de Minería de México, creación del visitador Gálvez, justificada por la excepcional importancia de las explotaciones mineras en Nueva España. Se seguían en él, cuatro cursos teóricos y dos de prácticas; los diplomados se destinaban a cubrir puestos de inspectores de minas. Sus métodos de enseñanza, rigurosamente científicos, recibieron el impulso de dos grandes sabios peninsulares: Fausto Elhuyar y Andrés del Río, descubridores respectivamente, del wolframio y el vanadio.” Antonio Domínguez Ortiz, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Barcelona: Alianza Editorial, 1996, p. 221.

<sup>5</sup> De principio, puede parecer que no sea del interés de la Historia del Arte, pero cuando refiere al dibujo y a la producción de imágenes, y lo anterior tiene un impacto en la cultura y el pensamiento de su época, nos parece que le puede concernir.

<sup>6</sup> “Puesto que el instituto es creado para capacitar tanto a los artistas como a los artesanos. Sus alumnos deben dominar de tal modo el dibujo que puedan dedicarse por igual al diseño de coches como al dibujo botánico, como a la composición propiamente artística. El arte pierde su función de complacer para unirse al gran plan de desarrollo cultural y económico impulsado por la Dinastía Borbónica.” Alicia Leonor Cordero Herrera, *La Academia de San Carlos dentro del Movimiento de la Ilustración en México*, tesis de maestría, México: Universidad Iberoamericana, 1967, p. 2.

<sup>7</sup> Archivo de la Escuela Nacional de Arquitectura (en adelante E.N.A.), documento número 41.

<sup>8</sup> “Además de las pinturas en tablas o sargas que ya se han mencionado, hubo otras de carácter efímero, como tapices de flores hechos sobre un tipo de esteras que los indígenas llamaban *petatl* y los mosaicos de plumas insertadas en retículas hechas a base de cortezas de maguey, en cuya

---

fábrica los indígenas eran tan destacados”. Elda Pasquel Muñoz, et. al., tesis: *Análisis comparativo de las figuras hagiográficas en los conventos del siglo XVI en el estado de Morelos*, México: Universidad Iberoamericana, 1990, p. 37.

<sup>9</sup> “[...] el mosaico de pluma para procurarse imágenes hasta lograr ornamentos. Pero el mosaico de pluma adolecía de graves defectos también; sobre todo, era deleznable, a causa de liándole de la misma obra, de la facilidad con que los parásitos podían destruir los objetos así elaborados.” Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, Imprenta Universitaria, México, 1962, p. 31.

<sup>10</sup> “[...] se educó al indígena en diversas artes y oficios, lo cual dio por resultado, el que se pudieran realizar obras arquitectónicas de gran magnitud como fueron los conventos, dentro de los que se desarrolló la pintura mural, como recurso rápido y económico de decoración parietal, así como didáctico.” Pasquel, et. al., *op. cit.*, p. 8.

<sup>11</sup> “[...] que la enseñanza que en aquella época empezó a darse a los indios, naturalmente no tendría la extensión y plenitud que tiene la que ahora se da en una academia como ésta. Parece ser, que estuvo limitada a la simple copia de los cuadros y esculturas que por entonces se traían de España, Italia y Flandes. El estudio del modelo al natural y, sobre todo, la composición original, que es el ápice del arte, no es verosímil que entrase en los primeros ensayos que aquí se hicieron, y que seguirían la ley a que se sujetan los principios de todas las cosas humanas. Sin embargo, aprovechando la facilidad de imitar, que, a falta de invención, es común en todas las razas indígenas [...]” José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la Pintura en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1947, p. 46.

<sup>12</sup> “Los frescos más importantes son, quizás, los de la escalera principal del Monasterio Agustino de Actopan, donde se encuentran ejemplares dignos de admirarse, en San Agustín Acolman, San Francisco de Cholula, Huejotzingo, Epazoyucan, Oaxtepec y numerosos otros conventos”. Manuel Romero de Terreros, *El Arte en México durante el Virreinato*, México: Porrúa, 1951, p. 48.

<sup>13</sup> Couto menciona que Torquemada considera que los mexicanos eran talentosos para el dibujo de copia: “Lo que es el arte de copiar, o sea, reproducir fielmente en la obra que se hace, la obra que se toma por dechado, parece cierto que había adelantado bastante en manos de los alumnos mexicanos de aquella época. Torquemada, aseguraba que si bien es tiempo de la genialidad, no sabían hacer hombres hermosos [...]” Couto, *op. cit.*, p. 48.

<sup>14</sup> Es probable que se refiera al dibujo de modelos tridimensionales de la naturaleza o modelos humanos.

<sup>15</sup> “Es bien notoria la destreza de los Americanos para la imitación, y ejercicio de las Artes [...]”

E.N.A., doc. n. 17.

<sup>16</sup> Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México: Alianza, 1991, p. 880.

<sup>17</sup> “Se pondrá especial atención, a los términos que utilizaron los frailes, para describir su labor evangelizadora de enseñanza pictórica, y en la manera en que al parecer, se organizó la enseñanza de los que consideraron, oficios útiles (para el adorno de los templos y para dar sustento a los indígenas); ya que muchas de las citas que se harán a continuación se han utilizado en múltiples ocasiones, solamente se destacarán los aspectos que aluden al concepto, que del arte, tenían los frailes.

Es importante aclarar que todavía no se tienen noticias certeras de las fechas en que se formaron estas escuelas de frailes ni exactamente su duración, pero al parecer, su actividad abarcó, desde pocos años después de la consumada Conquista, hasta fines del siglo XVI, por lo que podría pensarse que coexistieron con el gremio.

Acerca de la educación que proporcionaron los frailes a los indígenas, Constantino Reyes-Valerio señala que existieron dos tipos de escuelas: la interna (*shola claustris*) y la externa [...]” Paula Mues Orts, *La Libertad del Pincel*, México, Universidad Iberoamericana, 2008, p. 175.

<sup>18</sup> El dibujo de copia es el principal sistema utilizado en esa época, en la pintura al fresco, pues se basa en la copia de grabados y cartillas que eran traídos de España y posteriormente, se reproducen en los muros conventuales.

<sup>19</sup> “Las crónicas nos cuentan que fue el mismo fray Pedro de Gante, quien enseñó la pintura a los indios; pero es dudoso que el benemérito franciscano haya poseído conocimientos técnicos de arte; más bien, hay que creer que fueron otros frailes, entre quienes sí existieron verdaderos artistas, los que se dedicaron a llevar a la práctica la enseñanza de la pintura; entre ellos debe mencionarse a

---

fray Diego de Valadés, de quien sí consta que conocía el arte pictórico o por lo menos, el del dibujo bastante perfecto, pues, es su obra publicada en Europa más tarde, con el nombre de *Retórica Cristiana* [...]. Toussaint, *op. cit.*, p. 31.

<sup>20</sup> “Puede decirse que, desde el momento en que los franciscanos y demás misioneros empezaron a enseñar a los naturales, a copiar imágenes europeas para el servicio de la Iglesia, quedó introducido en México, el arte de la pintura. Fray Pedro de Gante, a quien los indios debieron tantos beneficios de cultura, estableció, entre 1530 y 1540, una Escuela de Artes y Oficios, anexa al Monasterio grande de San Francisco, en donde se enseñaban principalmente, la pintura y la escultura.” Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 45.

<sup>21</sup> “Fray Pedro de Gante, en el siglo XVI, fundó una escuela para enseñar dibujo y pintura a niños indígenas, pero por su naturaleza, no puede ser considerada precursora de la academia.” Tomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, México: Secretaría de Educación Pública, 1976, p. 36.

<sup>22</sup> Pasquel, *et.al.*, *op.cit.*, p. 16.

<sup>23</sup> “La pintura que realizaban los indios para decorar templos y conventos se llama Romano; consiste en frisos y fajas con motivos vegetales y medallones o nichos con escenas de La Pasión o figuras de santos. Hay veces, que el edificio íntegro está decorado en esta forma; en otras partes, la pintura se concentra en determinados puntos, sobre todo, el claustro.” Toussaint, *op.cit.*, p. 33.

<sup>24</sup> El *estarcido* consiste en la elaboración de un dibujo al tamaño final de su reproducción, que será colocado en el muro, que es perforado (el papel) por una punta para transferir el dibujo a la pared, por medio de un polvo de carbón o siena que pasa las pequeñas perforaciones, elaboradas sobre la línea del dibujo.

<sup>25</sup> Pasquel, *et. al.*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>26</sup> “El gremio de pintores y doradores de Nueva España se fundó en 1557, aunque antes se había generado una voluntad de “enseñanza” artística, por parte de los españoles. Se trataba, más bien de enseñar nuevamente, de “reeducar” las formas de pintar (y de mirar), ya que en el gran territorio conquistado había pintores pertenecientes a una tradición –o varias de ellas–, diversas a la conceptualización occidental de la pintura. A éstas, se les sumaron; en ocasiones, se les impusieron otras formas, también variadas, de concebir las artes por los europeos.” Mues, 2008, *op. cit.*, p. 172.

<sup>27</sup> “En la colonia se doraba la madera, pero sin pretensión alguna, que el retablo o el púlpito pareciesen de metal y menos oro; se doraba a veces, el hierro, como en las rejas de la catedral de Puebla, mas era una simple decoración: como podían pintarse de otro color se pintaban de oro; como las sillas o como las camas.” Toussaint, *op. cit.*

<sup>28</sup> José Guadalupe Victoria, *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orio*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 84.

<sup>29</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la Pintura de Nueva España*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p. 78.

<sup>30</sup> “Que ningún Pintor Ymaginero, ni Dorador de tabla, ni Pintor de madera, y de Fresco, ni Sarqueros puedan tener Tienda, sin ser examinados por los Veedores de dicho oficio, y aprovados.” *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>33</sup> María del Consuelo Maquívar, *El arte en tiempos de Juan Correa*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, p.73.

<sup>34</sup> “Suprema autoridad del gremio eran los veedores. En la documentación consultada se les designa con los nombres de: *veedores, celadores o diputados*, indistintamente. Debían ser individuos de buena fama, *sciencia* y *conciencia*; generalmente, los maestros de más experiencia y edad en el gremio, que ejecutaban las órdenes de los alcaldes del *Cabildo*, y hacían respetar la *Ordenanzas*, mandamientos y acuerdos de las mesas directivas o consejos de ancianos de sus respectivos gremios.” Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos, La organización gremial en Nueva España, 1521-186*, México: EDIPSA, 1954, p. 60.

<sup>35</sup> Elisa Vargas Lugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México: Universidad Iberoamericana, 1992, p. 11.

---

<sup>36</sup> “El estilo lineal es un estilo de la precisión sentida plásticamente. La delimitación uniforme y clara de los cuerpos proporciona al espectador un sentimiento de seguridad, como si pudiese tocarlos con los dedos; todas las sombras modeladoras se ajustan de modo tan pleno a la forma, que casi solicitan el sentido del tacto.” Heinrich Wollfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, España: Óptima, 2001, p. 40.

<sup>37</sup> “Añadió a este análisis, la manera tan particular de Echave Orio para lograr el fondo de sus composiciones [...]. Otro elemento muy importante que debe analizarse es el dibujo; en este cuadro se advierten dos maneras de dibujar: una de carácter lineal –en cierto modo rígida– que se nota sobre todo, en el manejo de telas, donde los pliegues presentan mayor dureza; y en la otra Echave muestra un carácter más pictórico, libre y suelto, por ejemplo, cuando pinta motivos vegetales, montañas y cielos.” Victoria, *op. cit.*, p. 105.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>39</sup> Paula Mues compara la situación de los Gremios en México y España: La investigadora afirma que: “[...] los artistas de Amberes no buscaron terminar la incompatibilidad entre la existencia de las estructuras de organización y su progresiva manera de entender su propia profesión intentando abolir el gremio de San Lucas y remplazarlo con una academia. En lugar de ello, intentaron realizar los cambios en el sistema existente [...]” Como se verá adelante, en mi opinión, en la Nueva España se dio una situación similar a ésta, por lo que dentro del gremio se buscaron maneras de alcanzar nuevas posiciones artísticas. Mues, 2008, *op. cit.*, p. 131.

<sup>40</sup> Menciona las academias novohispanas: 1722, 1753 y 1768. Paula Mues Orts, *El Arte Maestra*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006, p. 68.

<sup>41</sup> “De hecho, Cabrera destacó visualmente, tres volúmenes del resto de la biblioteca: cerca de la cortina que confiere jerarquía a la poetisa se forma un pequeño nicho que ha quedado también engalanado. Diagonalmente, un libro delgado (el único en esta posición) llama la atención: se trata de una obra del padre jesuita Kircher (Kirkerio), importante en la información de Sor Juana, que descansa sobre un objeto negro que ocupa un lugar horizontal. Bajo esta misteriosa mancha, dos gruesos tomos ostentan sus títulos: arriba *Gloria del pintor* y abajo, *Arte de la pintura*.” Mues, 2008, *op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>42</sup> En el retrato de Miguel Cabrera: “Se puede citar, en efecto, el magnífico de *Sor Juana Inés de la Cruz*, inspirado en uno anterior de un pintor mediocre, pero muy superior en amplitud, técnica y espíritu: Cabrera sintió indudablemente, al pintarlo, todo el atractivo de esta mujer excepcional, y nos la reprodujo, si no como nuestro afecto y fantasía la imaginan, sí en una forma de todo punto aceptable.” Toussaint, *op. cit.*, p. 344.

“La América hispana conoció una evolución intelectual que en sus líneas generales coincidía bastante con la de España. También hubo allí un modesto renacimiento en la segunda mitad del siglo XVIII, que se puede simbolizar en la atrayente figura de la poetisa sor Juana Inés de la Cruz.” Antonio Domínguez Ortiz, *Carlos II y la España de la Ilustración*, Barcelona: Alianza Editorial, 1996, p. 220.

<sup>43</sup> Vargas, *op. cit.*, p. 25.

<sup>44</sup> “Lana, siguiendo a Alberti, enfatiza que aquello que se representa, debe parecerse a la idea generalizada y sancionada como verosímil de lo que se quiere figurar.” Mues, 2006, *Op. cit.*, p. 21.

<sup>45</sup> “El padre Francesco Lana (1631-1687), del linaje de los condes de Terzi, nació en Brescia, hijo del conde Gerardo Lana y de Blanca Martinengo. Fue bautizado en la Iglesia de San Juan Evangelista de Brescia, el 13 de diciembre de 1631. Educado en casa por preceptores, pasó a Roma, donde ingresó en 1647, a la Compañía de Jesús, en la que llegaría a ser profeso de cuatro votos. Habiendo estudiado filosofía y teología, en el Colegio Romano de los jesuitas, fue destinado por sus superiores a la enseñanza de las bellas letras y de las ciencias en distintos colegios de la orden... alcanzó a publicar el *Podromo* (1670) y los dos primeros volúmenes del *Magisterium naturae et Artis* (1684 y 1686).” *Ibid.*, p. 35.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>47</sup> *El dibujo mexicano de 1847 a nuestros días*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México: Departamento de Artes Plásticas, 1961, p. 5.

<sup>48</sup> Carrillo y Gariel nos dice que los estatutos fueron elaborados por Cabrera: “Con todo y su insignificancia, quizá precisamente por ella, estos profesores peninsulares traen en su bagaje las normas académicas que vienen a suplir a la entonces opaca escolástica de la Colonia, casi olvidada



---

del todo, por la mayoría de los ya escasos artistas mexicanos; el mismo Cabrera, en alguna ocasión, pensó impartir esas disciplinas, pues no de otra manera se explica que, en 1753, pretendiera fundar una Academia, cuyos estatutos formuló y que, por causa que ignoramos, no pasó de simple proyecto.” Carrillo y Gariel, 1983, *op. cit.*, p. 111.

<sup>49</sup> E.N.A., doc. n. 244.

<sup>50</sup> Roberto Garibay, *Breve Historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, UNAM, México, 1990, p. 4.

<sup>51</sup> Don Miguel Espinosa de los Monteros, Maestro Mayor de arquitectura era quien impartía la cátedra de Matemáticas.

<sup>52</sup> Carrera, *op. cit.*, p. 54.

<sup>53</sup> “[...] los primeros profesores de la real Academia de San Carlos en contra de los tratantes. Insisten, los maestros en que causan horror las efigies, los retablos, y los públicos oratorios donde existen ejemplares salidos de obradores, y agregan textualmente: [...] no vemos más que nuestra propia deshonra en manos de indios, españoles y negros, que aspiran sin reglas, ni fundamentos, a la imitación de los objetos santos”. Pasado el asunto, al Fiscal Protector de Indios, el acuerdo de éste no favoreció del todo a los maestros de la naciente Academia, pues lo único que pudo lograrse en su beneficio, fue que se pusiera el distintivo –pinceles y paleta, a manera de blasón– en los obradores de los pintores aprobados, para que el público no sufriera engaños, y no privar a los tratantes de ejercer el oficio con que libraban su subsistencia.” Carrillo y Gariel, 1983, *op. cit.*, p. 67.

<sup>54</sup> Carrera, *op. cit.*, p. 55.

<sup>55</sup> Alfonso Rodríguez habla de los exámenes teóricos de la academia de San Fernando; sin embargo, tampoco ha sido posible encontrar algo similar sobre la Academia de San Carlos en Nueva España. “En los exámenes para premios y pensiones, el tribunal proponía a los aspirantes, una o más preguntas teóricas, sin que sepamos exactamente en qué consistían.” Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *El siglo XVIII entre tradición y academia*, España: Sílex, 1992, p. 114.

<sup>56</sup> Del 4 de noviembre de 1781, fecha en que la Academia de San Carlos inicia sus actividades, hasta el 18 de abril de 1798, cuando fallece Gerónimo Gil.

<sup>57</sup> Las cursivas de la autora.

<sup>58</sup> “Quizás, sólo durante el período en que Antonio Rafael Mengs residió en España sus ideas rígidas e intransigentes influyeron en la mentalidad de la Academia. Ciertamente que las asignaturas de geometría, perspectiva y anatomía fueron impuestas como obligatorias a los pintores por deseo del pintor alemán [...]” Rodríguez, *op. cit.*, p. 164.

<sup>59</sup> “A partir de 1761 [...], Antón Rafael Mengs, principescamente instalado en Madrid, no sólo es el primer pintor de cámara, sino que está encargado de reorganizar, de acuerdo con sus ideas, la academia de San Fernando. Es un verdadero ministro de Bellas Artes. Decide la distribución de los encargos oficiales, los precios y las pensiones, y fija de modo general, los límites de “buen tono”. Jean-Francois Chabrun, *Goya*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1970, p. 32 .

<sup>60</sup> José Francisco Román Gutiérrez, *Las Reformas Borbónicas y el Nuevo orden colonial*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1998, p. 27.

<sup>61</sup> “La expedición Botánica a Nueva España, realizada entre 1787 y 1803, formó parte del proyecto de exploración científica, impulsado por el nuevo orden político español a sus colonias en América. Resalta como objetivo central de este proyecto llevar a cabo el inventario de los recursos vegetales americanos, dando prioridad, a los de reconocido uso medicinal.” Soto, *et. al.*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>62</sup> “La Nueva España tuvo como importante antecedente, la primera exploración científica en América realizada durante el reinado de Felipe II, quien sabía que entre sus amplios dominios, éste era uno de los más ricos y diversos en cuanto a las plantas medicinales y a los usos tradicionales locales. Fue comandada por Francisco Hernández, médico toledano, quien entre 1571 y 1577, llevó a cabo el primer estudio sistemático de los recursos naturales del territorio novohispano. La Real expedición Botánica, realizada a finales del siglo XVIII mejor conocida en el ámbito científico, como la Expedición de Sessé y Mociño, tuvo un impacto importante en las actividades culturales de la Nueva España, que vivió sus mejores momentos en las últimas décadas del siglo de la Ilustración.” *Ibidem*.

---

<sup>63</sup> José Enrique García Melero, *Influencias artísticas entre España y América*, Madrid: MAPFRE, 1992, p. 262.

<sup>64</sup> “Naturalmente que esta acumulación de moneda y su subsecuente exportación agravaban la escasez de moneda sólida en la colonia. El problema era todavía más grave porque no existían billetes de banco en la Nueva España, sino únicamente pesos, reales y medio reales de plata. Se acuñaba una cierta cantidad de oro, pero raramente circulaba.” D. A. Brading, *Mineros y comerciantes en el México Borbónico (1753-1810)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 14.

<sup>65</sup> En 1803, Humboldt lo describe: “La casa de Moneda de México, la más grande y rica de todo el mundo, es un edificio de arquitectura muy sencilla, contiguo al palacio de los virreyes [...]” Miguel León-Portilla, *et. al.*, *La Minería en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978, p. 84.

<sup>66</sup> “Los oficiales eran: un superintendente, un contador con cuatro oficiales, un tesorero con tres cajeros, cuatro ensayadores, un juez de balanza con dos oficiales, un fundidor mayor con su amanuense y siete ayudantes, un perito beneficiador de escobillas, un guardavista, un guardacuños, un guarda-materiales, un tallador con dos oficiales, cuatro contadores de moneda, un portero, un marcador de la sala de libranza, un portero de calle, un escribano con su escribiente, un merino, un guarda de noche, un fundidor de cizalla con su ayudante y un teniente guardacuños. Todos los empleados cobraban un total de 64,300 pesos anuales, lo que da idea de la importancia de la casa [...]” *Ibidem*.

<sup>67</sup> Las *intendencias* fueron introducidas por las reformas borbónicas: “Cuando en agosto de 1789, el virrey Manuel Antonio Flores elaboró su informe final para pasarlo a su sucesor, el segundo Conde de Revillagigedo, se extendió mucho en el elogio de una *instrucción* equivalente escrita por el padre del conde, que fue virrey de la Nueva España, de 1746 a 1755 [...]. El más notable de estos cambios en la administración de la Nueva España, a que se refería Flores, fue el establecimiento de las *intendencias* en 1786.” Brading, *op. cit.*, p. 57.

<sup>68</sup> “Sabemos que, en 1619 Diego Martínez era acuñador de la Real Casa de Moneda; que en 1636 ocupaba el empleo Juan Ambrosio: que para ese año había muerto Antonio Maldonado y que en 1646, desempeñaba igual tarea Vicente Hernández. Parece que sólo en el siglo XVIII hubo un tallador de cuños. El nombre más antiguo que para ese oficio se menciona es el de Francisco Prieto en 1767. Después aparece don Alejo Madero, a cuya jubilación se debió el nombramiento de don Gerónimo Antonio Gil el 26 de enero de 1778”. Toussaint, *op. cit.*, p. 463.

<sup>69</sup> “Gil había nacido en Zamora, en 1732. En 1751, vino a Madrid y estudió dibujo con Felipe Castro durante tres años. Después continuó con Luis Velásquez por espacio de otros dos años y medio. Fue uno de los primeros discípulos de pintura, dibujo y grabado en la Academia madrileña, que le pensionó en 1754 para estudiar con Tomás Prieto, grabador de sellos de Fernando VI. En 1756, obtuvo el primer premio de la segunda clase de pintura, encargándosele la realización de varios sellos reales con motivo de la entronización de Carlos III. En 1760, se le nombró académico de mérito, honor que le habían concedido por haber grabado en buril en láminas las medallas de su maestro para los premios generales de la Academia. La Academia le comisionó para grabar las láminas de anatomía, que hizo del natural, varias ilustraciones de antigüedades árabes de la Alambra de Granada y las del Curso de Matemáticas de Bails, así como varios grabados con vistas de Aranjuez.” García, *op. cit.*, pp. 274-275.

<sup>70</sup> Brown T., *op. cit.*, p. 47.

<sup>71</sup> “Su nombramiento se realizó por el Real Despacho del 15 de marzo de ese año, designándosele el sueldo anual de 1000 pesos, por Real Orden del 9 de mayo de 1779.” García, *op. cit.*, p. 269.

<sup>72</sup> Gerónimo Antonio Gil. Nacido en 1732, en Zamora España. De los primeros estudiantes a la fundación Academia de San Fernando. Notable alumno bajo la tutela de Tomás Prieto. Obtuvo pensión para sus estudios. Ganador de un segundo lugar en pintura en 1754 y un tercer lugar en 1756. Y en 1760, es elegido para grabar medallas de cobre con el perfil de Fernando VI, ese mismo año, recibe el diploma de académico de mérito de grabado y se le solicita grabar medallas para conmemorar la toma de posesión de Carlos III. Brown T., *op.cit.* p. 33.

<sup>73</sup> La Real Casa de Moneda se encontraba en el edificio que hoy es el Museo de las Culturas en la Calle de Moneda, en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

---

<sup>74</sup> “[...] con el encargo de fundar allí una escuela de Grabado similar a la que funcionaba en Madrid desde 1771.” Carmen Sotos Serrano, *Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina, Real Academia de Historia*, Madrid, 1982, p. 139.

<sup>75</sup> “En España, la fundación de Academias de Arte fue obra de los Borbones y con ella vinieron también las construcciones neoclásicas. La Real Academia de San Fernando, de Madrid fue fundada en 1752 y la de Valencia, en 1753; después siguieron otras: Barcelona, 1775; Zaragoza, 1778; Valladolid, 1779; por último, la de San Carlos de Nueva España en 1785 y la de Cádiz en 1789. El modelo fue la Academia de París (1671).” Justino Fernández, *El Palacio de Minería*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, p. 26.

<sup>76</sup> Brown, T., *op. cit.*, p. 48.

<sup>77</sup> ES.41091.AGI/1.16404.42.3.319//CONTRATACION,5524,N.1,R.59

<sup>78</sup> ES.47161.AGS/1.1.19.3//U,LEG,6840,90

<sup>79</sup> Tomás Suria [Soria] “Nace en Madrid, en abril de 1761, hijo de Francisco Suria y Feliciano Lozana. Desde pequeño, siente inclinación por las Artes, afición ésta, que resulta del agrado de los padres, quienes ponen a su alcance todos los medios de que disponían. En octubre de 1773, cuando contaba con doce años, es matriculado en la Academia de San Fernando, máximo organismo dedicado a la enseñanza y promoción de las Artes en España. Allí tomará Suria las primeras lecciones y tendrá como maestro a Gerónimo Gil, que le introducirá al grabado, convirtiéndose en uno de los alumnos más aventajados de la Academia.” Sotos, *op. cit.*, p. 139.

<sup>80</sup> “Como pensionado (Suria) que era de la oficina de grabado de la Real Casa de Moneda, recibía la suma de 600 pesos anuales, igual que su compañero Esteve, a diferencia de los 400 que recibían los hijos de Gil, o los 200 de otros jóvenes mexicanos.” *Ibidem*.

<sup>81</sup> Eduardo Báez Macías, *Gerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 19.

<sup>82</sup> Nos referimos al sistema de las academias del continente europeo. “El plan de estudios de la mayor parte de las escuelas se formó, también, sobre el modelo de París. Primero, venía la copia de dibujos. Después seguía el dibujo de modelos de yeso y después el dibujo del natural. Además se daban conferencias sobre anatomía geometría y perspectiva.” Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, Madrid: Akal, 1991, p. 118.

<sup>83</sup> “[...] al encontrarse con la dura e intransigente personalidad de Gil acostumbrado a hacer y deshacer a su antojo, orgulloso de su labor en México como fundador de la Academia, y prestigiado y admirado en los círculos artísticos del país.” García, *op. cit.*, p. 299.

<sup>84</sup> “En la Nueva España el primer y único superintendente independiente fue Fernando Mangino, que como recompensa por sus servicios durante la Visita de Gálvez había recibido la superintendencia de la Casa de Moneda y la dirección del monopolio del mercurio. Siendo ya un burócrata con experiencia, Mangino obtuvo inmediatamente, en la primera sesión de la junta superior de Real Hacienda, los servicios de los cuatro oficiales que Cossío había traído de Veracruz.” Brading, *op. cit.*, p. 99.

<sup>85</sup> Báez, 2001, *op. cit.*, p. 19.

<sup>86</sup> Proyecto, estatutos y demás documentos relacionados al establecimiento de la Real Academia [...], hoja 1, 22 de mayo de 1783, Anexo.

<sup>87</sup> “Entre tanto, Martín de Mayorga fue sustituido por Matías Gálvez, teniente general y hermano del ministro de indias, como virrey de Nueva España, quien en cumplimiento de una Real Orden del 12 de enero de 1783 manifestó su opinión en una carta fechada el 31 de julio, sobre el proyecto presentado, hallándose útil y necesario. El nuevo virrey se hizo informar antes de enviar su parecer, siguiendo así la voluntad del monarca, del fiscal de la Real Hacienda y de lo Civil de la Audiencia de México, Ramón Posada, el cual envió un dictamen favorable el 13 de julio de 1783. Matías Gálvez también confirmó cada una de las peticiones de la junta preparatoria y aconsejó que ésta se dedicara a redactar los Estatutos para su régimen y gobierno, unificándolos, en todo cuanto fuera adaptable, a los de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.” García, *op. cit.*, p. 280.

<sup>88</sup> Román, *op. cit.*, p. 90.

<sup>89</sup> Brown T., *op. cit.*, p. 88.

<sup>90</sup> E.N.A., doc. n. 241.

---

<sup>91</sup> “Los estatutos fueron promulgados por Real Cédula, fechada en San Lorenzo de El Escorial el 18 de noviembre de 1784, firmados por el rey y refrendados por el secretario de estado y del Despacho Universal de Indias, y mandados publicar por el conde de Gálvez, el 1 de julio de 1785 en México. Son prácticamente una copia actualizada y adaptada a las especificidades de la nueva entidad con ciertas correcciones, *addendas* y aclaraciones de los estatutos ya definitivos de 1757, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.” García, *op. cit.*, p. 281.

<sup>92</sup> “El mejor argumento de la utilidad de las artes, lo proporcionó Pedro Rodríguez de Campomanes, con Su Discurso sobre el fomento de la industria popular (1774).” Brown, T., *op. cit.*, 1976, p. 41.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>94</sup> E.N.A., doc. n. 157.

<sup>95</sup> *Ibid.*, doc. n. 17.

<sup>96</sup> Sonia Lombardo de Ruiz, *Y todo... por una nación: historia social de la producción plástica de la Ciudad de México*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987, p. 27.

<sup>97</sup> Olivier Debrouse, *Figuras en el trópico, plástica Mexicana 1920-1940*, España: Océano, p. 15.

<sup>98</sup> El modelo vivo es un hombre, generalmente, pues en España y Nueva España, los modelos femeninos estaban prohibidos por razones morales. Este hombre debía tener buena constitución y modelaba desnudo para la clase de dibujo al natural.

<sup>99</sup> Ernest Gombrich, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982 p. 167.

<sup>100</sup> La carta con fecha de 26 de abril de 1794, que escribe el propio Gil dice: “Los primeros años de su existencia, a manera de un tierno infante, creció muy lentamente, alimentándose a costa de mis sudores y constante amor; pues le servía de Director, de Maestro, de Conserge, y de Administrador, trabajaba [...]” Abelardo Carrillo y Gariel, *Grabados de la colección de la Academia de San Carlos, Universidad Nacional Autónoma de México*, 1982, p. 7.

<sup>101</sup> “Hubo varios tipos de problemas que podemos agrupar en disciplinarios e ideológicos. Los primeros se referían, sobre todo, a las horas de trabajo, ya que los profesores españoles querían seguir los métodos de la Academia de San Fernando, en Madrid, en donde era obligatoria la asistencia sólo a determinadas horas, quedando los maestros, en libertad de desempeñar su profesión en las sobrantes.

En México, se les había concedido a los directores un sueldo mucho mayor que el que se pagaba en España, y por lo mismo se les exigía mayor asistencia. Debían acudir, tanto en la mañana como por la tarde y noche.” Cordero, *op. cit.*, p. 43.

<sup>102</sup> Es probable que se refiera a Acuña, como el maestro que se opuso a sus ideas en la carta que escribe Gil en abril de 1794: “Luego que llegaron de España los Directores les hice presente el nuevo plan de estudios que debía de hacerse, para que los discípulos no aprendiesen las respectivas facultades a que se inclinaran, por pura imitación, sino por reglas y principios sólidos. Facilité los medios para ello; pero a la Academia consta que uno de dichos maestros de genio bastante inquieto se opuso a mis ideas [...]” Báez, 2001, *op. cit.*, p. 80.

<sup>103</sup> Genaro Estrada, *Algunos papeles para la Historia de las Bellas Artes en México*, México: [S.n.], 1935, p. 28.

<sup>104</sup> Carta del 26 de mayo de 1788. *Ibid.*, p. 29.

<sup>105</sup> “Dn. Rafael Ximeno, natural de la Ciudad de Valencia, soltero de 32 años de edad. Academico de mérito de la Rl. Academia de Sn. Carlos de la misma y graduado de teniente honorario en la Pintura. Pensionado que fue de la misma Academia en esta Corte y en Roma. Opositor a la plaza de segundo Director de Pintura de la Rl. Academia de Sn. Carlos de México Madrid y Enero 29 de 1793 (*sic*).” *Ibid.*, p. 48.

<sup>106</sup> Xavier Moysen, *El Pintor Rafael Ximeno y Planes. Su Libreta de Dibujos*. México: Sociedad de Ex alumnos de la facultad de Ingeniería, 1985, p. 11.

<sup>107</sup> Brown T., *op. cit.*, p. 32.

<sup>108</sup> Sobre los instrumentos y los libros hablaremos en este capítulo, en el siguiente hablaremos de las estampas (o cartillas) y estatuas, no abordaremos los adornos que son más propios de la clase de dibujo de la sala de arquitectura, y nuestro enfoque es hacia el curso de dibujo natural.

<sup>109</sup> E.N.A., doc. n. 17.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 38.

- 
- <sup>111</sup> Marc Bloch, *Introducción a la Historia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 46.
- <sup>112</sup> “Hacían falta, en primer lugar, profesores con una buena formación académica y demostrada calidad artística. También, se requerían los imprescindibles modelos y el instrumental adecuado y, asimismo, una buena biblioteca con los libros más importantes al uso en las principales academias españolas y europeas. Ésta fue la obsesión principal del grabador Gerónimo Antonio Gil, de quien no se puede negar su excelente y temida profesionalidad y que, además, conocía a la perfección el mundo académico, en el cual se había formado y después, ejercido docencia.” García, *Op. cit.*, p. 292.
- <sup>113</sup> “Cuando en 1786 Carlos III recibió una lista de los modelos y estatuas que se necesitaban para la Academia de México, le encargó a Ignacio Hermosilla, anterior secretario de San Fernando, que dibujara toda la colección.” Brown T., *op. cit.*, p. 10.
- <sup>114</sup> García, *op. cit.*, p. 296.
- <sup>115</sup> Rodríguez, *op. cit.*, p. 46.
- <sup>116</sup> Báez, 2001, *op. cit.* pp. 15-16.
- <sup>117</sup> Brown T., *op. cit.*, p. 50.
- <sup>118</sup> *Ibid.*, p. 52.
- <sup>119</sup> “Disponía ya de algunos tratados artísticos españoles al uso, como los de Butrón, Pacheco, Arfe, Palomino y Gutiérrez de los Ríos, y extranjeros, como los de Serlio, Vignola, Vesalio y Durero. También, llevó entonces obras de Flórez y Antonio Agustín, sobre medallas y publicaciones acerca de las técnicas del grabado. En la realización, se incluían unos cuadernos con panoramas de El Escorial, las vistas y fábricas de Roma de Possi y la Colección de diferentes papeles críticos de arquitectura, de Diego de Villanueva. Posteriormente, se habían adquirido otros libros, como los *Elementos de Arquitectura* de Benavente, el tratado de perspectiva pictórica y arquitectónica del arquitecto escenográfico del barroco tardío Andrea Pozzo, la iglesia de la sapiencia de Roma por Borromini y publicaciones de Couper, Carracci[...].” García, *op. cit.*, pp. 294-295.
- <sup>120</sup> E.N.A., doc. n. 242.
- <sup>121</sup> Gérard Audran (1640-1703). Gravador francés de la familia Audrán, hijo de Claudé. Nacido en Lyon. Gravador del Rey Luis XIV y miembro notable de la Academia Real.
- <sup>122</sup> E.N.A., doc. n. 638.
- <sup>123</sup> Cordero, *et. al.*, *op. cit.*
- <sup>124</sup> E.N.A., doc. n. 242.
- <sup>125</sup> Sobre el Acervo de la Antigua Biblioteca de San Carlos; nos dice el bibliotecario: Arturo Martínez, hace 30 o 40 años el fondo original se dividió en tres: una parte muy pequeña se fue a la Biblioteca Nacional; otra parte está en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la UNAM, en Xochimilco; y la otra, la tienen en un fondo reservado, que debe tratarse de los fondos más antiguos de esa biblioteca.
- <sup>126</sup> Angulo realiza una lista de las pinturas de la Academia de San Carlos. Diego Angulo Iñiguez, *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1935, p. 21.
- <sup>127</sup> La autora como diseñadora y docente del dibujo conoce la importancia de los materiales, a partir de ello, propone una perspectiva transdisciplinaria del uso del compás dentro de la historia de la enseñanza del dibujo.
- <sup>128</sup> No debemos dejar de considerar que posiblemente los directores tenían sus propias herramientas de dibujo, pero ésto no es de importancia para nosotros, pues en teoría ellos eran los asignados para impartir las materias y seguramente requerían un compás para medir y dibujar.
- <sup>129</sup> Báez, 2001, *op. cit.*, p. 71.
- <sup>130</sup> *Ibid.*, p. 72.
- <sup>131</sup> Maquívar, *op. cit.*, p. 57.
- <sup>132</sup> Estrada, *op. cit.*, p. 13.
- <sup>133</sup> ES.41091.AGI/1.16404.42.3.319//CONTRATACION, 5524,N.1,R.59
- <sup>134</sup> Archivo General de la Nación, México, Casa de Moneda, vol. 389, f. 25v.
- <sup>135</sup> E.N.A., doc. n. 242.
- <sup>136</sup> *Ibid.*, doc., n. 643.

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, doc., n. 744.

<sup>138</sup> *Ibid.*, doc., n. 799.

<sup>139</sup> *Ibid.*, doc. n. 19.

<sup>140</sup> Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo, 1991, p. 34.

<sup>141</sup> “El instrumento, por el contrario, supone una intención, un proyecto está concebido-para, y no solamente utilizada-para implica una especie de interiorización del utensilio.” Jean Chateau, *Las fuentes de lo imaginario*, España: Universitarias, 1976, p. 128.

<sup>142</sup> “El instrumento humano supone, pues, como dice bien Vandel tres condiciones, pero estas tres condiciones no son en absoluto independientes:

1. Una mano hábil para la manipulación [...]
2. Una actividad representativa.
3. Una sociedad capaz -gracias a esa actividad representativa- de establecer una tradición fundada en una educación.”

*Ibid.*, p. 145.

<sup>143</sup> Arnold J. Bauer, *Somos lo que compramos. Historia de la cultura material en América Latina*, México: Taurus, 2002, p. 26.

<sup>144</sup> Leon M. Lederman, Christopher T. Hill, *La simetría y la belleza del universo*, Barcelona: Tusquets, 2006, p. 134.

<sup>145</sup> Cesare Ripa, *Iconología*: Padua 1611, New York: Garland Publishing, 1976, p. 199.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 329

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>151</sup> *Ibid.*, pp. 328-330.

<sup>152</sup> “En cuanto al dibujo o diseño, es representado como un hombre que sostiene un compás en una mano y un espejo en la otra.” Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 292.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>154</sup> “En el año de 1785, el multicitado Antonio de León y Gama fue consultado por el editor de la Gaceta de México, sobre un escrito anónimo que recibió esa publicación desde California. En él se pretendía haber resuelto el antiquísimo problema de la cuadratura del círculo. Con tal motivo, don Antonio escribió una larga y erudita disertación titulada De la cuadratura del círculo, donde mostró errores cometidos por el remitente anónimo cuando *construyó* su solución. La forma metódica, lógica y rigurosa en que procede León Gama, lo presenta como una persona acostumbrada a tratar con teoremas y demostraciones matemáticas, pues el lenguaje que usa es precisamente el de un matemático. No sólo rebate la presunta solución al problema, sino que fundamenta la imposibilidad de hallar una solución exacta. Ese interesante comentario, publicado en el mismo periódico, exhibe los amplios conocimientos que sobre los fundamentos de la Geometría tuvo su autor.” Marco Arturo Moreno Corral, *Las ciencias exactas en México: época colonial*, México: UACM, 2007, p. 149.

<sup>155</sup> “Y Vasari cita estas palabras diciendo que el compás para hacer medidas hay que tenerlo en los ojos y no en la mano, porque las manos obran pero el ojo juzga: *bisogna a avere le seste negli occhi e non in mano, perché le mani operano e l'occhio giudica*. Estas afirmaciones fundamentales de Miguel Ángel: el arte es cosa del cerebro y del ojo.” Tatarkiewicz, *Op. cit.*, p. 117.

<sup>156</sup> Ripa, *op. cit.*, p. 417.

<sup>157</sup> “El ideal pictórico del *pintor docto/perfecto* se basa en la división de la pintura, en teoría y práctica, así como en la idea de su posible enseñanza y aprendizaje, en función de un ideal pedagógico artístico concretado en el primer tercio del siglo XVII español en las aspiraciones académicas de los pintores de Madrid [...].” Susann Waldmann, *El Artista y su retrato en la España del siglo XVII*, España: Alianza Forma, 2007, p. 143.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>159</sup> RAE. A. 1729 (447,1).

---

<sup>160</sup> Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos, desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid: Edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Cátedra, 2002, p. 71.

<sup>161</sup> Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y Escala Óptica*, Tomo II, Aguilar, Madrid, 1988, p. 71.

<sup>162</sup> “Respecto de lo cual, para que el maestro pueda arbitrar en la aplicación de los rudimentos, es menester advertir, que el dibujo es el ingreso único e indispensable en la práctica de esta facultad.” *Ibid.*, p. 69.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>164</sup> Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, España: Alianza, 1982, p. 175.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>166</sup> Jaques Ozaman, de l’Académie Royale des Sciences, *Usage de Compas de proportion et de L’instrument Universel*, Quay Des Augustis, 1748, París, p. 131.

<sup>167</sup> “[...] *principalement dans la Géometrie pratique, tant fur le papier que fur le terrien*” *Ibid.*, p. 1.

<sup>168</sup> En la solicitud para otorgar el grado de Academia a la Escuela de Dibujo, se cita a Palomino “generalmente las Artes, i oficios estan bajo la jurisdicción , i dirección del Dibujo (*sic*).” E.N.A., doc. n. 17.

<sup>169</sup> “Al morir Palomino, (Gil) le sustituyó en el cargo de director de grabado en Lámina de la academia.” García, *op. cit.*, p. 275.

<sup>170</sup> “[...] de las reglas de la mejor composición, tomado de Palomino [...]” Báez, 2001, *op. cit.*, p. 85.

<sup>171</sup> “Durero no fue un simple imitador y de hecho él ya adecuó los pensamientos de esta teoría italiana a su situación e intereses. Sus escritos además tuvieron una difusión importante, aunque fueron superados por sus grabados. Incluso a la Nueva España llegaron algunos ejemplares de sus obras y se citaron allí algunas de sus ideas.” Mues, 2008, *Op. cit.*, p. 112.

<sup>172</sup> En el primer capítulo mencionamos las propuestas de Durero de proporciones humanas, hablamos del uso del compás y se relaciona con el curso incluido en plan de estudios: “4° Otro (curso) de la proporción del cuerpo humano tomado por los mejores de Alberto Durero[...].” Báez, 2001, *op. cit.*, p. 85.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>174</sup> Palomino, *op. cit.*, Tomo I, Madrid: Aguilar, 1988, p. 500.

<sup>175</sup> Báez, 2001, *op. cit.*, p. 77.

<sup>176</sup> Angulo, *op. cit.*, p. 87.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>179</sup> E.N.A., doc. n. 242.

<sup>180</sup> “Y cuando Brunelleschi y Alberti descubrieron el medio de hacer realidad esta idea, convirtiendo con ello a la perspectiva de teoría matemática de la visión, a teoría matemática del dibujo, fue necesario hacer una distinción entre ésta y aquélla: el método matemático del dibujo (que en época moderna se llamaría pura y simplemente «perspectiva») se denominó perspectiva pingendi o *perspectiva artificialis* (en italiano, a menudo *perspectiva pratica*); la teoría matemática de la visión (que en la Edad media se llamaba pura y simplemente, perspectiva) se calificó con adjetivos *naturales y communi*.” Panofsky, *Op. cit.*, p. 206.

<sup>181</sup> Karin Hellwig, *La literatura artística española en el siglo XVII*, Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999, pp. 147-148.

<sup>182</sup> “Revillagigedo, el más grande de los virreyes de México en el siglo XVIII, es un criollo nacido en Cuba y educado en México, donde su padre, el primer conde, también fue virrey, de 1746 a 1755. Aunque Carlos III y quizás también Gálvez, no confiaban en él en muchos aspectos Revillagigedo, nombrado por su amigo y protector el conde de Floridablanca, representó la culminación del iluminismo administrativo de los Borbones en la Nueva España.” Brading, *op. cit.*, p. 119.

<sup>183</sup> Ilona Katzew., *La pintura de Castas*, CONACULTA-Turner, Singapur, 2004, p. 147.

<sup>184</sup> Jaime Genaro Francisco Javier Cuadriello Aguilar, *Nueva España*, México: UNAM, Instituto

---

de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 153.

<sup>185</sup> Appadurai, *op.cit.*, p. 19.

<sup>186</sup> Báez, 2001, *op. cit.*, p. 80.

<sup>187</sup> Carrillo y Gariel, 1982, *op. cit.*, p. 8.

<sup>188</sup> “Casi todos los cargos de la Academia eran perpetuos. La única excepción existente se daba en el puesto de director general, que duraba tres años. No obstante, el rey nombró en los estatutos del organismo mexicano a Gerónimo Gil para este empleo de por vida, en atención particular mérito, haber sido el primero y concurrido a la fundación de la Academia de San Carlos.” García, *op. cit.*, p. 288.

<sup>189</sup> “Es muy posible que ello se debiera a que, al sentirse totalmente identificado con esta institución a la que tanto tiempo había dedicado, tratara siempre de imponer su propia voluntad con decisiones más o menos arbitrarias a los distintos profesores como director general perpetuo de esta institución según se indica en los Estatutos y como premio a su labor fundacional.” *Ibid.*, p. 274.

<sup>190</sup> Carta de los académicos: “Dn. Gines de Andres Aguirre. Dn. Cosme Acuña y Dn. Ant. Gonzalez Velazquez (*sic*)” al rey, y al mencionar que Gerónimo Gil juzgó el trabajo un arquitectura, se refieren a él con las siguientes palabras: “[...] un hombre tan inferior y forastero de la profesión [...]” E.N.A., doc. n. 280.

<sup>191</sup> E.N.A., doc. n. 17.

<sup>192</sup> “Los estudios de la Academia estaban bajo el control directo del director general, quien tenía a su cargo el cuidado puntual de la observancia estatutaria del método de estudios y de la disciplina. Podría corregir a los otros profesores y asistiría las tres últimas noches de cada mes para comprobar los adelantamientos de los discípulos.” *Ibid.*, pp. 290-291.

<sup>193</sup> *Proyecto, estatutos y demás documentos relacionados al establecimiento de la Real Academia de Pintura, escultura y arquitectura denominada de San Carlos de Nueva España*, México; Canadá: Rolston-Bain: 1984, p. (LVII)

<sup>194</sup> *Estatutos de La Real Academia de San Carlos*, *op. cit.*, p. (X)

<sup>195</sup> Báez, 2001, *op. cit.*, p. 32.

<sup>196</sup> E.N.A., doc. n. 281, f. 17 y 18.

<sup>197</sup> *Estatutos de la Real Academia de San Carlos*, *op. cit.*

<sup>198</sup> E.N.A., doc. n. 242.

<sup>199</sup> *Ibid.*, doc.: 281, f. 4.

<sup>200</sup> *Ibid.*, doc.: 281, f. 6.

<sup>201</sup> “La fundación de la escuela de grabado mexicana estuvo precedida por el acopio de una importante colección de obras de arte, imprescindible para el desempeño de la docencia.” García *op. cit.*, p. 269.

<sup>202</sup> E.N.A., doc. n. 242.

<sup>203</sup> Angulo, *op. cit.*, p. 81.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>205</sup> Estrada, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>206</sup> Carrillo y Gariel, 1982, *op. cit.*, p. 8.

<sup>207</sup> E.N.A., doc. n. 244.

<sup>208</sup> *Estatutos de La Real Academia de San Carlos*, *op. cit.*, Art. 18.

<sup>209</sup> Las cursivas de la autora.

<sup>210</sup> “Copiar los templos de Vitruvio enterándose de las varias composiciones de ellos” Báez, 2001, *op. cit.*, p. 85.

<sup>211</sup> En el informe que escribe Gil, el 26 de abril de 1794. *Ibid.*, p. 79.

<sup>212</sup> E.N.A., doc. n. 149.

<sup>213</sup> Principalmente los documentos del archivo de San Carlos en la E.N.A. y los documentos de la Biblioteca Tolsá en el Palacio de Minería, el Postal de Archivos Españoles, además de las publicaciones de otros documentos en libros.

<sup>214</sup> Los títulos de las salas que se mencionan a continuación, son los nombres con los cuales, se hayan inventariadas por Esteve.

<sup>215</sup> Carrillo y Gariel, 1982, *op. cit.*, p. 7.

<sup>216</sup> Báez, 2001, *op. cit.*, p. 80.



- 
- <sup>217</sup> Báez comenta las ampliaciones que tuvo la Casa de Moneda y cómo en 1791, la Academia se muda al Hospital del Amor de Dios. Eduardo Báez Macías, *Fundación e historia de La Academia de San Carlos*, México: Colección Popular, 1974, p. 93.
- <sup>218</sup> Toussaint, *op. cit.*, p. 407.
- <sup>219</sup> Entre las calles de Moneda y Academia.
- <sup>220</sup> Carrillo y Gariel, 1983, *op. cit.*, p. 112.
- <sup>221</sup> Normalmente, son paneles móviles que sirven para aislar el modelo del fondo.
- <sup>222</sup> “El dibujo natural es el que exprime la semejanza de las cosas naturales, el artificial, el que delinea las cosas artificiales; esto es, las que en su ser corpóreo, y real, son hechas con simetría, y preceptos regulares del arte, y el ingenio; como son las obras de arquitectura, platería, escultura, y de todas las demás artes, hasta oficios mecánicos; porque todas las obras están sujetas, no sólo de mendigar preceptos de dibujo para su perfección, sino a ser objeto de la imitación por la variedad de que se componen las historias, en edificios, ornatos, trajes, instrumentos, y otras innumerables cosas, pertenecientes a diversas artes y oficios.” Palomino, *Op. cit.*, Tomo I, p. 116.
- <sup>223</sup> Elaborado por Gerónimo Antonio Gil, Joaquín Fabregat, Diego Guadalajara y Manuel Tolsa, ca. 1790.
- <sup>224</sup> Báez, 2001, *op. cit.*, p. 84
- <sup>225</sup> “Don José de Ibarra. “El primer pintor famoso del siglo fue don José de Ibarra, que nació en Guadalajara de la Nueva Galicia, en 1688, y murió en México, en 1756. Su mujer se llamó doña Juana Navarajo y tuvo con ella dos hijos que llevaron el mismo nombre del padre. Fue discípulo de Juan Correa, como él mismo lo afirma, pero debe de haber recibido la influencia de los más importantes pintores de principios del siglo XVIII: de Villalpando, el amigo de Correa, y de los dos Rodríguez Juárez”. Toussaint, *op. cit.*, p. 341.
- <sup>226</sup> Clara Bargellini, Elizabeth Fuentes, *Guía que permite captar lo bello*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 1989, p. 42.
- <sup>227</sup> *Ibid.*, p. 20.
- <sup>228</sup> “[...] en la Sala grande todas las noches para la corrección de cabezas, Manos, pies y figuras (*sic*).” Carrillo y Gariel, 1982, *op. cit.*, p. 8.
- <sup>229</sup> Báez, 2001, *op. cit.*, p. 85.
- <sup>230</sup> Se menciona en el plan de estudios de 1790 y en el *Inventario* (1786).
- <sup>231</sup> Elizabeth Fuentes Rojas, *La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico*, México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2002, p. 59.
- <sup>232</sup> Báez, 2001, *op. cit.*, p. 86.
- <sup>233</sup> *Ibid.*, p. 85.
- <sup>234</sup> Arthur D. Efland, *Una historia de la educación del arte*, España: Paidós, 2002, p. 48.
- <sup>235</sup> Cordero *op. cit.*, p. 25.
- <sup>236</sup> “Fueron don Juan Lucas de Lessaga y don Joaquín Velásquez de León los comisionados para la formación de las nuevas Ordenanzas, y presentaron su proyecto el 21 de marzo de 1778. Incluía dieciocho títulos y el 14 se refería a “la erección de un Seminario para la educación y cultura de la juventud destinada a las minas y al adelantamiento de la industria de ellas”. El proyecto mereció el elogio del Fiscal Posada y el Rey expidió Reales Ordenanzas para la dirección, régimen y gobierno del importante Cuerpo de la Minería de Nueva España y de su Real Tribunal General.” Fernández, *op. cit.*, p. 13.
- <sup>237</sup> En febrero de 1774: “Hemos dicho y fundado arriba la necesidad de unir y formar la Minería en un Cuerpo, y de erigir un Tribunal de su propia especie, que pueda presidirlo, y gobernar, como su Cabeza, todos sus movimientos [...] indicamos la gran necesidad que tiene nuestra Minería, de hombres de bien y suficientemente instruidos, tanto que se les pueda fiar el manejo de lo más importante, íntimo y delicado de esta profesión.” Santiago Ramírez, *Datos para la historia del Colegio de Minería*, SEFI, México, 1982, p. 25.
- <sup>238</sup> “Nunca existió en Nueva España (ni en el reino de Perú), un *gremio* de mineros, como los hubo de plateros, bathojas, fundidores, herreros, cerrajeros, espaderos y doradores; con sus ordenanzas, pruebas, jerarquías y libros como el *Segundo libro Becerro para plateros*.” Modesto Bargalló, *La minería y la metalurgia en la América española durante la época colonial*, México: Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 307.

---

<sup>239</sup> Ramírez, *op. cit.*, p. 25.

<sup>240</sup> E.N.A., doc. n. 17.

<sup>241</sup> “El sueldo de 500 pesos es similar al del mayordomo; puede considerarse bajo a diferencia de los profesores de Matemática, Física, *Chimía* (Química) y Física que recibirían 1000 pesos” (*sic*). No se mencionan número de horas o asignaciones. *Ibid.*, p. 28.

<sup>242</sup> En el artículo tercero del plan que presentó Eluhayar, incluye los sueldos de empleados, profesores y maestros. No están asignados los quinientos pesos que se habían planeado anteriormente para el maestro de dibujo: “Del maestro de Dibujo no se hace aquí mención por estar pagado por separado á la Real Academia de S. Carlos.” *Ibid.*, p. 68.

<sup>243</sup> Ángel Goicoetxea menciona en su libro a: Ramón de Posada, Fiscal de la Real Hacienda; Miguel Paez de la Cadena, superintendente y juez privativo de la Real Aduana; Fausto Elhuyar, Director General de Minas; Juan de Santelices Pablo; José Antonio de Alzate y Ramírez, de la Real Academia de Ciencias de París y de la Sociedad Bascongada; Francisco Xavier Sarría, Director de la Real Lotería; Gerónimo Antonio Gil, Presidente de la Academia de San Carlos. Ángel Goicoetxea Marcaida, *La Botánica y los Naturalistas en la Ilustración Vasca*, Colección Ilustración Vasca, Donostia-San Sebastián, 1990, p. 195.

<sup>244</sup> “La institución representativa, el motor y el aglutinante de todo este quehacer cultural y científico es la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del país, creada en 1765. En su seno, vemos agruparse un variado conjunto de personas, tanto por su origen, en ella aparecen vascos, castellanos, andaluces, franceses, ingleses, americanos, como por su extracción social, en sus listas de socios figuran burgueses, eclesiásticos, profesionales, nobles, propietarios rurales, etc. Todos ellos con inquietudes muy dispares, pero imbuidos del espíritu que anima la Ilustración, el conocimiento del mundo natural en toda su diversidad.” *Ibid.*, p. 9.

<sup>245</sup> Ramírez, *op. cit.*, p. 40.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>251</sup> Mas, antes, ya se habían dado en México los primeros pasos para establecer el Seminario y, al efecto, se había rentado el 16 de noviembre de 1778, una casa de vecindad grande... Fernández *op.cit.*, p. 13.

<sup>252</sup> El Virrey, conde de Revilla Gigedo comunica al tribunal de Minería la Real Orden, fecha 7 de Septiembre, el el Oficio siguiente: “El Exmo. Sr. D. Pedro de Acuña, con fecha 7 de Setiembre de este año me dice lo siguiente: En vista de la Carta de V.E. de 27 de Marzo del año próximo de 91 No. 105, y 27 de Noviembre del mismo No. 331, ha concedido el Rey á la Real Academia de San Carlos el permiso que solicita para vender al Tribunal de Minería el Solar que posee llamado de Nipaltongo, situado en la Calle de san Andrés de esta Ciudad; pero no ha venido S.M. en concederle la relevación del derecho de alcabala (*sic*).” Ramírez, *Op. cit.*, p. 111.

<sup>253</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 163.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>255</sup> “Remite el Director al Tribunal la distribución de los alumnos en las clases. En este documento consta que la asistencia de los alumnos en las clases: José Manuel Herrera cursó las clases de Mineralogía, Geografía, segundo año de Francés y perspectiva; Rafael Dávalos, Física, geografía y Segundo año de Dibujo; y los jóvenes Fabié, Primer Curso de Matemáticas, Primer Curso de Latín y principios de Dibujo”. *Ibid.*, p. 183.

<sup>256</sup> “En la distribución de los alumnos en las clases, correspondiente al año, aparecen los jóvenes Fabié cursando Segundo curso de Matemáticas, latín, primer año de Dibujo y Geografía; y Rafael Dávalos, mineralogía, segundo año de Dibujo, francés y Geografía.” *Ibid.*, p. 193.

<sup>257</sup> Cordero, *op. cit.*, p. 21.

<sup>258</sup> Alejandro Díez Torre, *et. al.*, *La ciencia española en ultramar: actas de las I Jornadas sobre "España y las expediciones científicas en América y Filipinas"*, María Pilar Gutiérrez Lorenzo, Madrid: Ateneo: Doce Calles, 1991, p. 154.

<sup>259</sup> “Pero es en la Expedición Botánica a Nueva España, que transcurrió entre 1787 y 1803, en la que voy a centrar mi atención. Esta aventura científica se inició como consecuencia de la actividad desplegada por el médico español, Martín de Sessé, el cual era conocedor del proyecto ilustrado que sobre expediciones impulsaba la Corona, con los mismos objetivos que éstas y con el añadido, por el propio Sessé, de potenciar las reformas sanitarias tan necesarias en las colonias ultramarinas.” *La Botánica en la Expedición Malaspina 1789-1794*, Madrid: Colección Encuentros Turner Libros, 1989, p. 153.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>261</sup> “El marcado interés científico, estimulado por la carrera en el progreso y el conocimiento propio del siglo, que hará que las empresas ultramarinas, en muchos casos, cuenten también con la financiación y apoyo de grandes centros de estudio de Europa –Academia de Ciencias de París, Real Sociedad de Londres o Academia de Ciencia de Roma–, unido al de los gobiernos y autoridades, en España y en América. Se pretendía, con equipos completos de botánicos, zoólogos, mineralogistas, disecadores o dibujantes especializados, etc., estudiar científicamente la flora, la fauna, los grupos humanos u otras características en tierras poco conocidas en América y Asia principalmente.” Díez, *et. al., op. cit.*, Bajo el signo de la Militarización: Las primeras expediciones científicas ilustradas a América (1735-1761) Manuel Casado Arboniés, p. 25.

<sup>262</sup> Como ejemplo, tenemos a la tripulación de la expedición: Director: D. Martín Sessé; naturalista: D. José Longino Martínez; farmacéutico agregado: Jaime Senseve; botánico: D. Juan del Castillo, muerto en 1793 y sustituido por José Mociño, discípulo de Alzate; y los pintores: D. Atanasio Echeverría y D. Vicente de la Cerda. Goicoetxea, *Op. cit.*, p. 196.

<sup>263</sup> Díez, *et. al., op. cit.*, Expediciones en Tiempos de Carlos IV, María Pilar Gutiérrez Lorenzo, p. 90.

<sup>264</sup> El planteamiento que se sostenía era: “La idea clásica de la inducción corresponde al relato pliniano de la representación fiel. Igual que un científico que procede por inducción empieza por la observación y recogida de datos, así el pintor inductivo empieza por la observación y simplemente recoge sus datos sobre el lienzo. Según el principio inductivo, las leyes científicas son el resultado secundario de la acumulación de información: el primer encuentro es entre el ojo inocente, no teorizante, del científico y las superficies del mundo físico, encuentro que tiene lugar sin mediación de las hipótesis. Asimismo, la teorización de la pintura según la actitud natural coloca al ojo inocente del pintor en un encuentro sin intermediarios con las superficies del mundo luminoso que él debe recoger y transcribir: nada interfiere entre la retina y el pincel.” Norman Bryson, *Visión y pintura*, Madrid: Alianza Editorial, 1991, pp. 37-38.

<sup>265</sup> Díez, *et. al., op. cit.*, Expediciones..., pp. 73-74.

<sup>266</sup> *La Botánica en la Expedición Malaspina..., op. cit.*, p. 74.

<sup>267</sup> “[...] uno de los primeros discípulos del maestro Gil”, Cordero, *op. cit.*, p. 24.

<sup>268</sup> *Ibidem.*

<sup>269</sup> “El 10 de septiembre de 1788, Alessandro Malaspina sometió a la aprobación real su *Plan de un viaje científico y político alrededor del mundo*, viaje que pretendía conocer la realidad de la América española al objeto de «convencer a España de los verdaderos puntos de vista conforme a los cuales debe fijar sus razonamientos políticos, los principios de la instrucción y educación general, los principios de la defensa, seguridad y economía propia». El proyecto requería la participación de dos embarcaciones –Descubierta y Atrevida–, que partiendo de Cádiz navegarían por las costas de América del Sur y el litoral californiano hasta los dominios rusos de la costa noroeste. Desde aquí seguirían rumbo al archipiélago filipino para, después reconocer Nueva Zelanda y Nueva Holanda, regresar al puerto gaditano bordeando el Cabo de Buena Esperanza. La pretendida circunnavegación del globo no se hizo realidad, reduciéndose la aventura a la explotación de las costas de América, Asia y Oceanía, durante algo más de cinco años de navegación (1789-1794).” Díez, *et. al., op. cit.*, p. 257.

<sup>270</sup> Sotos, *op. cit.*, p. 141.

<sup>271</sup> *Ibidem.*

<sup>272</sup> *Ibidem.*

<sup>273</sup> Báez, 2001, *op. cit.*, p. 83.

<sup>274</sup> Carrillo y Gariel, *op. cit.*, 1982, p. 11.

---

<sup>275</sup> “Echeverría había trabajado antes de la expedición de Nueva España con Sessé y Mociño, recorriendo gran parte de México, California y nutra en Canada. Su incorporación a los trabajos de la expedición de Mopox se debió a la imposibilidad material por parte de José Guio para realizar, él solo, todos los dibujos de plantas y animales que observaba. Echeverría se encargó de aquellos aspectos relacionados con la fauna. A su mano se deben ochenta y seis láminas de animales y peces cuyo paradero se desconoce, cinco años después de iniciada, las plantas recogidas fueron remitidas a Cavanilles, director del Jardín Botánicos de Madrid, con la esperanza de publicar los resultados, pero el proyecto nunca se terminó.” Goicoetxea, *op.cit.*, p. 215

<sup>276</sup> “Durante el gobierno de Revillagigedo se realizó la expedición a Nutra, al mando del capitán de navío Juan Francisco de la Bodega y Cuadra e integrada por el naturalista Mociño el pintor Atanasio Echeverría [...] Mociño publicó un interesante libro sobre este viaje *Noticias de Nutra*, con abundantes datos antropológicos y lingüísticos de las poblaciones ahí asentadas. Atanasio Echeverría es el autor de un gran número de dibujos, pinturas y acuarelas sobre la fauna, la flora y los tipos humanos de esa región, con escenas de la vida cotidiana.” *Ibid.*, p. 197.

<sup>277</sup> “[...] la noción de semejanza también adquirió otro significado. Disminuyó la vigencia del concepto de *mimesis* en favor del *métexis*: la proporción, de hecho, presupone la participación íntima de dos términos enfrentados, al tiempo que introduce un tercero –la «escala»– que sanciona la similitud. El dibujo «a escala» permite capturar el mundo y tenerlo bien sujeto en la mano.” Mauricio Vita, *El sistema de la imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. España: Paidós, 2003, p. 61.

<sup>278</sup> *Ibidem*.

<sup>279</sup> Estrada, *op. cit.*, p. 68.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>281</sup> Probablemente se encuentran en la Academia de San Fernando, en Madrid, España.

<sup>282</sup> “Carta a Sr. Dn. Isidro Bosat de Rodríguez, 1796.” *Ibid.*, p. 74.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>284</sup> Román, *op. cit.*, p. 97.

<sup>285</sup> Enrique Florescano y Margarita Menegus, *Historia General de México, La época de las Reformas Borbónicas*, México: El Colegio de Mexico, 2009, p. 429.

## CAPÍTULO III • ANÁLISIS DEL MÉTODO DE DIBUJO DE LA ACADEMIA

En este último capítulo, nuestro objetivo en primer lugar es responder cómo funcionaba el método de la academia y cuáles son los posibles discursos contemporáneos que pueden fundamentarlo.<sup>1</sup> En segundo lugar, el análisis de un dibujo elaborado en la primera etapa de la Academia de San Carlos y finalmente reflexionar sobre el proceso de los bocetos y dibujos preparatorios a partir de los contratos. Por último, identificar cuáles son las fortalezas de este método, qué parte del sistema de enseñanza es posible retomar para la docencia del dibujo en la actualidad y cuáles son los argumentos que los sustentan. El antiguo método de enseñanza de dibujo en las academias europeas, como la de San Fernando en Madrid, que posteriormente fue implementado en la Academia de San Carlos, es utilizado hoy en las clases de dibujo en algunas academias en el mundo.<sup>2</sup> Inclusive actualmente, en las escuelas y universidades en las que se enseña dibujo, se incluye una combinación de diferentes métodos, pero no excluyen totalmente el método tradicional de la academia.

¿Por qué, este método elaborado sin los conocimientos que actualmente existen sobre el cerebro, la memoria, la percepción visual, el pensamiento y el aprendizaje; se sigue utilizando? Nikolaus Pevsner plantea esta misma idea sobre la permanencia del método académico a través de los siglos:

[...] el *método* de enseñanza característico de París y aún antes, al que sugirió Leonardo da Vinci, parecería que apenas se han producido cambios entre el Cinquecento y el siglo XVIII. Dibujar de dibujos, dibujar modelos de yeso, dibujar del natural: estas tres etapas son las mismas en Leonardo, Zuccari, Lebrun y los neoclásicos.<sup>3</sup>

Después del Renacimiento, se han desarrollado muchos nuevos métodos de dibujo, unos diferentes al método académico; algunos de los autores que los han propuesto son: Johann Heinrich Pestalozzi,<sup>4</sup> John Ruskin,<sup>5</sup> Joseph Neef,<sup>6</sup> John Gadsby Chapman,<sup>7</sup> Walter Smith,<sup>8</sup> entre otros. Incluso, en la misma Academia de San

Carlos, posteriormente vamos a encontrar posturas como las de el Dr. Átl,<sup>9</sup> Orozco,<sup>10</sup> Clausell,<sup>11</sup> que cuestionaron la enseñanza académica tradicional. Sin embargo, todos los sistemas han retomado alguno de los elementos planteados en el método tradicional de la Academia. Inclusive, existen métodos que se basan en la Academia –para generar un antiacademismo–. Por lo anterior, es innegable que es la responsable de la sistematización de la enseñanza del dibujo en occidente y en donde se construyeron los cimientos de la educación del dibujo –y el arte– para su evolución y transformaciones.

Planteamos la posibilidad de la existencia de un método de enseñanza del dibujo en la Academia, como refiere arriba Pevsner, y que principalmente sugerimos al igual que Gómez Molina, que se basaba en tres elementos para su enseñanza: *dibujo de principios o cartillas, dibujo de modelos, dibujo al natural*. Estos tipos de dibujos, serán revisados con una propuesta basada en tres elementos; que suponemos esenciales en el sistema académico y hemos podido identificarlos en la literatura artística, el primer concepto es: la *observación*, que incluye dos términos diferentes, que son *ver*<sup>12</sup> y *mirar*; el segundo, es la *memoria visual*, por medio de la memorización de esquemas, que consisten esencialmente en las cartillas de principios y por último, no menos importante, una consecuencia de los esquemas como un *ideal* sobre el *buen gusto* por medio de la simetría y la armonía, basados en expresiones clásicas:

[...] la naturaleza de la imagen, que Platón consideraba bajo sospecha a causa de su intolerable ambigüedad, en Aristóteles no sólo deviene el elemento constitutivo de toda figuración visual, sino también una clave para comprender el funcionamiento de la memoria y, en perspectiva, del conocimiento. Ante una imagen (tanto si se trata de rememoración como de percepción) la conciencia oscila entre dos estados: ésta puede *verla* como objeto, dibujo o copia de algo, o puede ignorar su concreción e *imaginar* el objeto allí representado. Pero este movimiento –que consiste, como dice el propio Aristóteles, en un cambio de “punto de vista”– no es inherente a la imagen, sino a la conciencia. Éste es un dato fundamental acerca del modo en que nos relacionamos con el mundo y lo conocemos. Asumiéndolo como modelo del funcionamiento que conforma, por así decirlo, la reflexión sobre las modalidades mediante las cuales la conciencia se relaciona con las cosas y con el mundo.<sup>13</sup>

Esta relación con el mundo, sus representaciones y el dibujo son la guía que retomaremos, con teorías y posturas planteadas posteriormente a la época que hemos analizado de la Academia de San Carlos, pero útiles para explicar el método del dibujo y reflexionar sobre él.

Por otro lado, suponemos, que en todo momento, el dibujo, ya sea como etapa en el desarrollo de una obra o en el ejercicio de enseñanza aprendizaje; un proceso mental. Este es el argumento utilizado para la liberalidad de las artes del Renacimiento, con la influencia de Plotino;<sup>14</sup> y sustenta al dibujo como fruto del pensamiento vinculado a la belleza por medio de la simetría. Que es el mismo discurso que sustenta Vasari:

Pero la razón de ser de una y otra es el dibujo, que es fundamentalmente y, aun más, es la misma alma que concibe y nutre en sí misma todas las demostraciones del intelecto, y en su origen era más perfecto que el resto de todas las cosas.<sup>15</sup>

Otra consideración que retomamos fue que en el dibujo existe un importante enlace entre el pensamiento y la habilidad de la mano; de ello ya hablan Cennini y Leonardo. Jean Chateau lo plantea en una dicotomía ojo-mano: y no puede separarse la mano de la mirada; la actividad técnica del *Homo habilis* es una actividad óculo-manual, más que manual.<sup>16</sup> Y compara la aprehensión intelectual, con la de la aprehensión de un objeto con la mano: “[...] se limita a observar y a describir el objeto, como si estuviera en el hueco de la mano, y que nos gustaría llamar *fenomenológica* [...]”.<sup>17</sup> De esta conexión del sentido de la vista con el sentido del tacto, se desarrolla una forma de relacionarse con el objeto y dibujarlo, de ello hablaremos más adelante.

No será hasta el siglo XIX, a partir de nuevas teorías y fundamentaciones, como el término que acuña Arnheim de *pensamiento visual*<sup>18</sup> y el concepto de *inteligencia visual*;<sup>19</sup> que fue posible comprender en su totalidad que Dibujar es el resultado de un proceso más complejo<sup>20</sup> entre el ojo, la mano y el cerebro, más allá de lo que se entendió durante siglos en las Academias.

### ***III.I El método de dibujo de la Academia***

#### *La observación: ver o mirar*

El método de dibujo de la Academia de San Carlos, como hemos mencionado, es similar al de las academias en España, que iniciaba siempre con la observación; sin embargo, existían dos conceptos relacionados: el *ver* y el *mirar*. Estos conceptos podemos encontrarlos mencionados en los manuales y tratados al hablar del dibujo; por ello, serán explicados más adelante. Sin embargo, queremos agregar que la observación minuciosa de las formas no sólo basta para dibujar; la memoria visual está involucrada en todo el proceso, junto con la habilidad mental de visualizar y crear composiciones armónicas.

La percepción visual tiene muy diversas lecturas, desde la recepción física de un estímulo a un órgano,<sup>21</sup> hasta las interpretaciones simbólicas de la imagen que se mira. No es nuestra intención, desglosar todos estos niveles de percepción visual en el dibujo, pero sí, lo es de tener más claridad sobre cómo funciona y qué sucede cuando un alumno mira un objeto para su representación a través del dibujo.

#### *Ver*

Para los griegos su modelo del saber estaba basado principalmente en las aportaciones de la visión. Demócrito y Platón consideraban el saber provenía de la percepción y Aristóteles analizaba cómo funcionaba y operaba el ojo. En el siglo XV, la traducción y publicación de las obras de Platón tuvieron una gran influencia en las ideas estéticas en Italia, particularmente en Florencia, donde se separaba el objeto que se veía de la imagen que era captada por la mente, como podemos leer en las ideas de Alberti:

Porque trabaxando esta arte en representar cosas que se ven, consideramos en qué modo vienen a nuestra vida. Y así cuando miramos cualquier cosa, vemos ser un cierto qué, ocupa lugar, y el pintor va cercando el espacio de



aquello que se ve, y aquel modo de linear los contornos le llamaremos (con vocablo conveniente) circunscripción, esto es, debuxo (*sic*).<sup>22</sup>

En cualquiera de sus modalidades, dibujar comienza con *ver* que es un proceso de formulación para comprender una parte del mundo.<sup>23</sup> Sin embargo, el dibujo es en sí, un nuevo modo de ver que explica Elliot W. Eisner, cuando argumenta que: “Una función cognitiva de las artes es ayudarnos a describir al mundo. Un paisaje de Monet o una fotografía de Paul Strand hacen posible una nueva manera de ver [...]”.<sup>24</sup> La percepción visual del artista y su dominio se considera el punto de partida, del cual se desarrolla la habilidad de representación; ésta es la copia de la realidad; al respecto, Norma Bryson dice: “El dominio al que la pintura se asigna es la percepción. El pintor que perciba la realidad con poca sensibilidad o de manera inadecuada, quedará rezagado dentro de su oficio: será incapaz de avanzar hacia la Copia Esencial.”<sup>25</sup> De esta forma se plantea que el artista, al *ver* tiene una forma diferente de percepción, basado en el modelo neoplatónico que siguieron fielmente las academias; que argumentaba que “el pintor, a diferencia de los mortales, es una persona dotada del don divino de percibir.”<sup>26</sup> En otra argumentación, la capacidad de *ver* se equipara a entender la esencia de las cosas que se miran, refiriéndose más a un proceso cognoscitivo que a uno sensorial y perceptivo; Gombrich, lo explica de la siguiente forma:

El pintor perfecto está dotado de la facultad de ver lo universal en lo particular de mirar a través de la ganga de la materia, la “forma esencial” que –dicho en términos aristotélicos más bien platónicos– moldeó desde dentro la resistente arcilla.<sup>27</sup>

Aún hoy podemos cuestionarnos, si esta facultad de *ver* en el artista es un don natural o una habilidad que puede *aprenderse*;<sup>28</sup> sin embargo, los académicos de San Carlos estaban convencidos de que los jóvenes estudiantes podían adquirir las habilidades para desempeñar las diversas artes,<sup>29</sup> por medio del método académico.

*Ver, observar y percibir* permiten al hombre conocer. No se puede dibujar para reproducir aquello que no se conoce.<sup>30</sup> Esta afirmación implica la responsabilidad del artista académico, al que se confía que el dibujo de lo representado debía ser

equivalente, no sólo a lo visto, sino a lo real. A esto, lo llamaban en Italia en el siglo XVI, el *disegno*,<sup>31</sup> y planteaba que el dibujo no es sólo la apariencia de las cosas, sino una selección y ordenación del juicio del artista; esta afirmación nos parece de suma importancia; y no es fortuito que esta idea haya respaldado la liberalidad de las artes.

*Ver* no se limita a la percepción de una imagen en el ojo, sino a la condición de lo que se piensa que se mira, un ejemplo claro es la ventana de Alberti,<sup>32</sup> cualquier estudiante o artista que haya tenido contacto con esta teoría es capaz de *generar este tipo de encuadre*.<sup>33</sup> Esta hipótesis no es nueva: quien adquiere ciertos conocimientos sobre la forma modifica la percepción de la misma; sin embargo, ésta siempre está basada en la percepción del ojo.

Es posible, que el concepto que Palomino<sup>34</sup> tiene de *mirar*, sea el que haya sido usado en la Academia de San Carlos; así lo define: “El ver es acción de la parte sensitiva y animal: el mirar es acto intelectual y racional. Todos los animales ven, pero sólo el hombre atiende lo que ve [...]”<sup>35</sup> A partir del vínculo del acto de ver con la inteligencia del hombre, podemos concluir que dicha definición de *mirar* probablemente haya sido el concepto y término que fue utilizado en la Academia. Al *mirar* era posible aprender esquemas de los cánones estéticos que se buscaba representar. De esta forma, podemos entender por qué era considerado importante lo que se miraba –respecto a modelos de yeso o grabados– cuando en el plan de estudios, Gil menciona:

[...] sería conveniente que se dibujasen algunos principios de ojos, orejas, pies, manos, cabezas, copiados de los mejores modelos de yeso que conserva esta Real academia, y también algunas figuras del natural para que habiendo un surtido, se puedan quitar de la vista algunos que no son los mejores [...] (*sic*).<sup>36</sup>

Hay posturas diferentes sobre el *ver* que pueden contradecir los planteamientos anteriores como los de Jordi Caja, donde para él, el concepto de *ver* incluye actividades, como identificar, clasificar, distinguir, diferenciar, descubrir y

sintetizar que brinda las bases para apreciar, analizar e interpretar el arte.<sup>37</sup> La percepción tiene un carácter instrumental para usar el contenido de la vista y cada lectura es una interpretación<sup>38</sup> del mundo visible; así, “dibujamos lo que vemos y a la inversa, ver es dibujar.”<sup>39</sup> El dibujo nos permite acceder a las representaciones del entorno, pero además logra materializar las imágenes mentales. De esta manera, el artista contribuye con una nueva visión del mundo. Gombrich lo explica, al decir que *el artista* “nos enseña a ver.”<sup>40</sup>

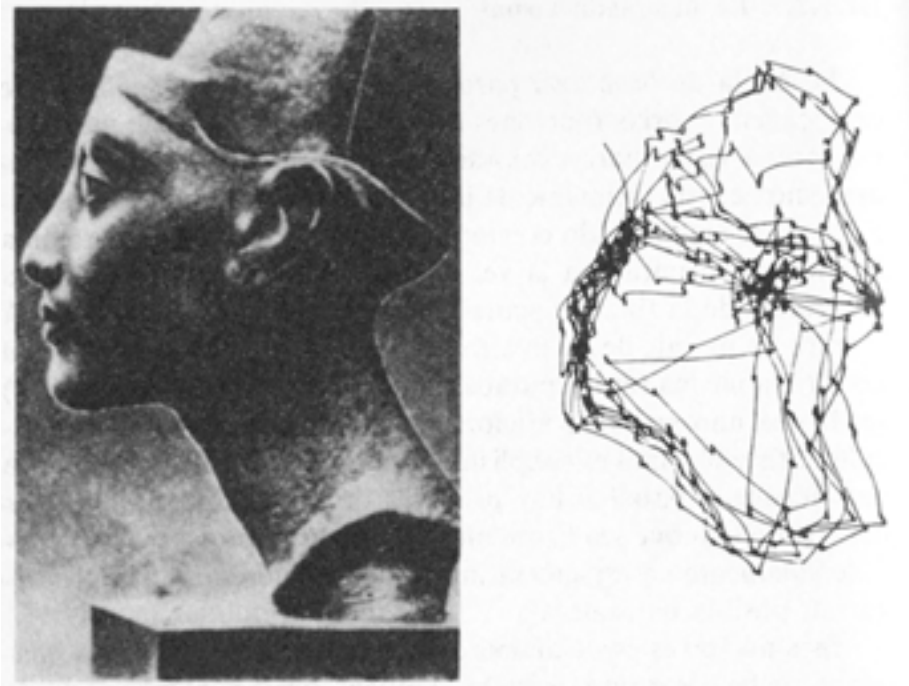
Gombrich plantea, que la percepción visual lleva de forma inmediata, a ser sensibles a las características de lo que se *mira* y lo explica de esta forma: “[...] contemplamos la percepción, como un acto casi automático de categorización universales”.<sup>41</sup> Gombrich, también menciona que la imagen tiene como función primera, asegurar, reforzar, reafirmar y precisar nuestra relación con el mundo visual “desempeñando un papel de descubrimiento visual.” La observación como la conciencia de la mirada es esencial para la actividad intelectual del artista.

La pintura histórica o el retrato eran géneros que implicaban el dominio de la representación de la figura humana en una composición. La valoración aristotélica y neoplatónica de la realidad influye en el deseo de representar personas y objetos; en la necesidad evocadora de las cosas que no están, por hacerlas presentes. La representación en el dibujo y en la pintura, es por medio de la delineación de contornos y la búsqueda de la ilusión de luces y sombras. Como forma y sustancia de la pintura, se tendrá una alta valoración del dibujo. El dibujo y la pintura como representaciones generaron diferentes categorías o niveles, en donde existían géneros “superiores” como la pintura de historia, seguida por el retrato e “inferiores”, como animales, paisaje y finalmente el bodegón. Sin embargo, existen otros autores que hablan del retrato como la más grande creación del pintor, debido al tema, es decir, por la idea de que Dios había hecho al hombre a su imagen y semejanza.<sup>42</sup>

En diferentes épocas algunos autores<sup>43</sup> han planteado que al dibujar no sólo interfiere la vista, como ya hemos mencionado antes, sino que también se involucran otros tipos de conocimientos y de experiencias sensoriales, como Harold Speed, autor que menciona en *La ciencia y la práctica del dibujo*:

Ver no es, por lo tanto, cosas sólo del ojo. Toda serie de asociaciones referentes al mundo objetivo se pone en movimiento en nuestro cerebro cuando los rayos de luz reflejados por los objetos hieren la retina. Estas asociaciones varían enormemente en cantidad y valor en los individuos diferentes; pero las que principalmente interesan ahora son las universales del tacto.<sup>44</sup>

La primera relación sensorial de la observación se vincula con un tacto visual, como si se tocara el contorno y las líneas internas o de los pliegues del objeto.<sup>45</sup> En este proceso no sólo se involucran los sentidos, sino también la memoria, como Gombrich lo plantea, al decir que al *mirar* recordamos o reconocemos los objetos que miramos. La mirada no es fija sino que continuamente desarrolla recorridos visuales, el dibujo de contorno sabemos hoy que es posible gracias a que la mirada puede seguir el contorno en un recorrido que es posible traducir en una línea sobre el papel, que forma una figura en forma de envolvente que representa a la figura, las proporciones de sus partes, la escala y el encuadre, en los cuales se ha reproducido. Podemos decir, que el recorrido lineal del ojo se relaciona con un tacto visual<sup>46</sup> tiene como resultado natural, el trazo lineal del dibujo que se traduce en la línea de contorno del objeto. Una evolución del mismo concepto tacto visual son las evocaciones de volumen dentro del contorno trazado por medio de una repetición de líneas, que es el aciurado. Por otro lado, la relación del sentido de la vista con el tacto no sólo se traduce a la línea, sino inclusive, en el encuadre y la composición de planos.<sup>47</sup>



Movimientos de los ojos durante la exploración ocular.

Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona: Paidós, 1992, p. 64.

Lámina 3.1, 3.2.

No debemos concluir este apartado sobre el *ver*, sin reflexionar sobre la posibilidad de un aprendizaje basado en ello. Como hemos explicado antes *ver*, no es un acto pasivo de percepción y como lo plantea Gombrich, lo que aprendemos es a realizar un tipo de lectura visual específica:

Nuestro aparato de percepción está constituido de tal modo que sólo entra en acción, cuando se lo excita por medios semejantes. Se habla mucho de entrenar el ojo o de enseñar a ver, pero esta fraseología puede inducir a error si esconde el hecho de que lo que podemos aprender no es a ver, sino a discriminar. Si el ver fuera un proceso pasivo, un registrar los datos en la retina, como por una placa fotográfica, sería realmente absurdo que necesitáramos un esquema equivocado para llegar a un retrato correcto.<sup>48</sup>

En el siglo XIX, Kimon Nicolaidis<sup>49</sup> retoma la concepción de que dibujar y *ver* correctamente están vinculadas, en *The natural way to draw*, cuando menciona: “Learning to draw is really a matter of learning to see –to see correctly– and that means a good deal more than merely looking with the eye.”<sup>50</sup> A pesar de que el verbo *ver* pueda sugerir que, es algo que sucede sólo en el ojo, en el hombre es

imposible desligarlo de los procesos mentales, así como Baxandall lo explica, al retomar el concepto de los movimientos lineales: “Obviamente, el proceso óptico del recorrido visual no es todo lo que hay, en el acto de mirar utilizamos nuestras mentes y nuestras mentes utilizan conceptos.”<sup>51</sup> Por ello a continuación, revisaremos el concepto de *mirar* y diferentes planteamientos del mismo.

### *Mirar*

Hacer un análisis del dibujo, como un modo de ver y como proceso fisiológico y cognoscitivo es parte del recorrido obligado para comprender la cátedra de dibujo en la Academia de San Carlos. La relación entre la mirada con la práctica del dibujo, es un acto perceptivo, también es un proceso que se convierte en una forma de entender el mundo y cómo el dibujo se relaciona con el *buen gusto* a través del conocimiento de valores y cánones estéticos.

Desde el siglo xv, hay autores que plantean la visión como un proceso mental, por ejemplo: Nicolás de Cusa,<sup>52</sup> quien argumenta que la mente humana tiene la capacidad de concebir ideas pero es el artista quien “[...] puede realizar estas ideas de forma visible.”<sup>53</sup> Considera que la creación empieza con la visión. Es decir, la visión es un proceso activo. Sin embargo, Cusa plantea un concepto, que consideramos importante, la forma *praeconcepta*,<sup>54</sup> ésta la explica con un ejemplo utilizando una forma específica: una cuchara; este objeto fuera de nuestra mente no tiene un modelo en la naturaleza; es decir, fuera de ser la idea concebida en nuestra mente, no existe otro modelo que permita su representación o elaboración. Así, el hombre no sólo representa las cosas que existen en la naturaleza (*imitatio*),<sup>55</sup> sino también objetos que nacen de la mente del hombre, como una cuchara. De esta forma, el artista representa lo que existe en su mente, además de imitar a la naturaleza; este argumento comulga con las ideas de Girolamo Savonarola,<sup>56</sup> sin embargo, la particularidad del arte consiste en representar aquello que va más allá de la imitación.

En relación a la tecnología, la mirada del artista<sup>57</sup> ha vivido una competencia con los medios tecnológicos que generan y reproducen imágenes, incluso desde el siglo XVI, existían ya medios para que los pintores pudieran reproducir, como la define Anthony Blunt, una escena visible en el momento. Hablamos de algunos medios para reproducir una imagen ya desde el primer capítulo: el papel translúcido que utiliza Cennini para copiar una silueta, el perspectígrafo de Durero; otro medio similar a los anteriores es el intersector de Alberti:

Igualmente desaprueba a los que, para lograr una imitación exacta, confían con exclusividad en los dispositivos mecánicos, tales como el intersector de Alberti o el método consistente en pintar sobre un trozo de vidrio sostenido frente al paisaje. Estos dispositivos debían de emplearse únicamente como simplificadores o economizadores, y sólo por aquellos a quienes un suficiente conocimiento de la teoría –es decir, toda la perspectiva– capacite para controlar un trabajo según las reglas científicas.<sup>58</sup>

Como ejemplo, del uso de estos medios auxiliares en la Academia de San Carlos, tenemos que Gil trajo a su llegada una cámara oscura. Sin embargo, estos medios para reproducir las imágenes, incluyendo la fotografía, no pueden sustituir la capacidad que da a el artista dibujar. Si el pintor desea crear imágenes que sean verosímiles, requiere primero, conocer lo que es real; para ello, debe ser como un observador científico,<sup>59</sup> para ser capaz de plasmar una realidad. La frase que resume este precepto, es de H. Ludwig, basado en las ideas de Leonardo: “el pintor debe mostrar al ojo, por medio del dibujo y bajo una forma visible, la idea y la invención que primero existieron en su imaginación (nella sua immaginativa).”<sup>60</sup> De esta forma, es posible distinguir dos vertientes que tiene el dibujo: primero, es el lenguaje natural de la *inventio* e *imago*, pero por otro lado, es el lenguaje científico que plasma la realidad, como en los estudios de anatomía que realizó Leonardo.

La imaginación construye así, una nueva imagen sobre lo conocido, y aunque los apuntes de Leonardo pueden dar testimonio de esta postura, no lo dejó textualmente plasmado en sus escritos.<sup>61</sup> Es claro, para el artista que mirar está

ligado al raciocinio más allá del espejo –del que hablaremos más adelante– que refleja una imagen de la realidad únicamente (esta analogía del pintor con el espejo<sup>62</sup> es común en los siglos XV y XVI). Leonardo nos plantea el mirar, como un ejercicio de reflexión:

#### Capítulo VIII

El Pintor debe ser universal y amante de la soledad, debe considerar lo que mira, y raciocinar consigo mismo eligiendo las partes más excelentes de todas las cosas que ve; haciendo como el espejo que se transmuta en tantos colores como se le ponen delante; y de esta manera parecerá una segunda naturaleza.<sup>63</sup>

Este mismo concepto es el que cita Carducho, cuando en sus *Diálogos* se refiere al verbo *especular*. La palabra *especular* basa su significado en el latín *specularis*, que significa que es relativo al espejo; sin embargo, Carducho relaciona ésta acepción con un *mirar* con atención e incluso como meditar; este propósito es el que se busca despertar en los alumnos de la Academia, al dibujar frente a un modelo.

El dibujo comenzó a ser considerado fruto del pensamiento, por una relación directa de la concepción que se tuvo respecto a la mente o intelecto, durante el siglo XV:

El arte es obra de las manos, pero también y sobre todo de la mente (*mens*) humana. Y no porque la mente completara posteriormente la visión, sino porque la visión misma, siendo fuente primera de todo arte, no es un proceso puramente sensorial, sino también contiene un elemento intelectual. La participación del intelecto es incluso más evidente en el arte que en la cognición (*cognitio*), ya que en ésta las cosas constituyen la medida del intelecto, pues la cognición consiste en la adaptación de la mente a las cosas, pues el arte produce cosas tal como quiere la mente.<sup>64</sup>

Lo anterior nos permite entender cómo el dibujo se vuelve la bandera que guía el discurso de la *Artes Liberales*, aunado a las circunstancias que impulsaron este argumento: los factores de la búsqueda de prestigio, beneficios económicos y la intención de obtener libertad de los gremios. Debemos considerar la concepción



de la mente y la inteligencia en esa época; en cómo se volcó la confianza en que el pensamiento humano era canal por el que la verdad y el conocimiento fluían:

Se nos presenta con él (Bacon) en un nuevo aspecto el hombre del Renacimiento: es el tipo que conquista para su voluntad de vivir, de dominar y de plasmar un campo de amplitud ilimitada mediante el conocimiento de las fuerzas de la naturaleza y el dominio sobre ella. [...]. Por eso, subraya en el pensamiento, la capacidad creadora, y en la voluntad, la realización del bienestar general.<sup>65</sup>

No debe sorprendernos, la búsqueda de una verdad en el dibujo, en la racionalización de cómo se mira y cómo se visualiza una obra pictórica. Un dominio racional del oficio inició con el dominio de las herramientas básicas, fueron abarcadas por el dibujo, pero también una intención basada en los conocimientos con los que contaba el pintor. La mirada del artista es como una flecha que apunta, en ella, reside en dónde se ubica la atención del artista, lo que ha elegido como imagen, cuál es el contexto y cuándo es el momento.<sup>66</sup> Dentro del espacio, el observador ha elegido *mirar* desde una altura, en relación a la línea de horizonte; desde una distancia y con encuadre específico y dentro del tiempo, el artista sólo puede mirar un momento específico:

En la percepción inicial, la mirada del pintor detiene el flujo de los fenómenos, contempla el campo visual, desde un punto de vista ajeno a la movilidad de la duración, en un momento eterno de presencia revelada; mientras que en el momento de la inspección, el espectador une su mirada a la Percepción Inicial, en una perfecta recreación de esta primera epifanía. La eliminación del movimiento diacrónico de la *deixis crea*, o al menos lo intenta, un instante sincrónico de visión que eclipsará al cuerpo, y el vistazo, en una Mirada infinitamente extensa de la imagen, como pura idea; la imagen como *eidolon*.<sup>67</sup>

Recordemos que en el primer capítulo, cuando Carducho habla de la pintura obrada, y que dentro de ella, podemos incluir al dibujo; y menciona que la pintura era creada a semejanza de lo visible, “según se nos representa a la vista”. Aunado a la confianza que se le otorgaba a los sentidos y a la experimentación, es posible entender que el dibujo era calificado como el medio para dar testimonio de lo que el artista miraba. Sin embargo, podemos encontrar dos discursos sobre la pintura y el dibujo que difieren en lo anterior: por una parte,

son considerados frutos de la apariencia sensible y por la otra, son productos de la imaginación. Estos dos discursos cohabitaban –al parecer de manera armónica– en la Academia de San Carlos, pues la Ilustración llevó al dibujo, a satisfacer una necesidad práctica, como apreciamos en los mapas del Colegio de Minería y los dibujos botánicos de Suria en la expedición de Malaspina y la concepción del dibujo, como fruto de la imaginación, en donde encontramos las composiciones de la pintura religiosa, como las obras de Ximeno y Planes.

Dibujar es producir una imagen<sup>68</sup> que inicia con la recepción de la misma, por medio del ojo. Desde un punto de vista fisiológico, siempre estará relacionada con lo que se representa (el objeto o la imagen) y con la mirada del dibujante. Así, el dibujar comienza con la habilidad de *ver*, porque consiste en llevar la imagen exterior al interior de la retina.<sup>69</sup> Es fácil reconocer la importancia que esto tenía en la Academia de San Carlos, cuando en las cartas se menciona que Esteve, pensionado de Madrid, al perder la claridad de la vista, termina haciendo trabajo administrativo, a pesar de la habilidad que había tenido en el dibujo.<sup>70</sup>

Con otro enfoque, revisemos la definición de Kepler, con sus reveladoras anotaciones acerca del ojo.<sup>71</sup> Él lo compara con un instrumento análogo al telescopio, un artefacto que nos acerca a la verdad, pero que puede llevar al engaño o artificio. La verdad de lo que se mira se representa –en el dibujo de lo que se ve– y se conoce como dibujo natural o *disegno esterno*.<sup>72</sup> En cambio, si el pintor se limita únicamente a imitar un modelo –que provenga de la naturaleza– el dibujo se considera *imitatio naturae* o dibujo natural.<sup>73</sup>

Dibujar es una actividad de suma complejidad que está constituida por el desarrollo de habilidades cognoscitivas y el uso de recursos tecnológicos. El dibujo en sí mismo lleva la posibilidad es comunicación y significación,<sup>74</sup> ya sea elevado a nivel de un lenguaje, gracias a su cualidad monosémica,<sup>75</sup> expresada como la geometría descriptiva, la perspectiva medida y las vistas ortogonales; o a su cualidad polisémica,<sup>76</sup> como medio de comunicación visual en diferentes contextos culturales, con infinitas posibilidades técnicas y expresivas. Es

definitivo, que existía una valoración del dibujo en la Academia como un lenguaje, en las dos acepciones, monosémico, particularmente aplicado en el dibujo de delineación, como ejemplo son los mapas y dibujos de máquinas; y como lenguaje polisémico, tenemos el dibujo al natural y como ejemplo, el dibujo de animales. *Mirar* implica una forma de conocimiento, ya sea racional o intuitiva. *Mirar* tiene también una conexión con la intuición; la raíz latina *intuitus* significa mirar o contemplar, y se relaciona con un conocimiento no racional o como una aprensión espontánea.<sup>77</sup>

Para concluir, sobre el concepto y definición de *mirar*, citamos al escultor Juan Bordes que resume magistralmente en unas cuantas líneas, cuál fue el objetivo que tuvo la enseñanza en la Academia: “Tener la proporción en la mirada, el sentimiento anatómico en el tacto, describir con intuición la fisonomía o pensar sin dibujar, fue la esencia de una formación académica [...]”<sup>78</sup>

De lo anterior, concluimos que ya sea llamado *ver* o *mirar*, la observación es un proceso inherente a la representación visual inicial e indispensable en el método del dibujo enseñado en la Academia de San Carlos. La *observación* en sí es un ejercicio que se solicita a los alumnos para su preparación; hoy sabemos que es un proceso complejo y que no se puede limitar al sentido de la vista, o incluso, a una zona particular del cerebro, como decía Betty Edwards. La neurociencia plantea ahora:

De acuerdo a los estudios de Luria, ninguna función es cumplida totalmente por una región específica; tampoco (como sostenía Lashley) participan todas las regiones en un pie de igualdad en cada función. Más bien, ocurre que un comportamiento determinado participan varias regiones anatómicas, pero *cada una de ellas hace una contribución característica e irremplazable*. Así en el caso del dibujo, el hemisferio izquierdo es el responsable del dominio de los detalles, en tanto el derecho proporciona el sentido global de la forma.<sup>79</sup>

De lo anterior resumimos, que todas estas características del dibujo también se almacenan y jerarquizan en alguna parte de la memoria: no sólo se miraron; por ello, la importancia de nuestro siguiente punto.

## *La memoria visual*

Otro factor indispensable para el aprendizaje del dibujo en la Academia era la memoria; para entender su importancia, haremos un breve recorrido en sus acepciones y clasificación, para contemplar la relación que tiene en el desarrollo de la habilidad y el conocimiento del dibujo.

La relación de la memoria o *nemosima*,<sup>80</sup> con lo que es visible –y por lo tanto, con el dibujo– es indisoluble desde sus inicios. Aristóteles relacionaba ya la memoria con los sentidos, a través de los cuales, ingresaban los estímulos de la realidad y el conocimiento, y cómo éstos podían ser recuperados por el sujeto:

Aristóteles estableció una diferencia entre la memoria y la reminiscencia: “recordación [reminiscencia] es la recuperación de una sensación o conocimiento habido anteriormente”, y en este esfuerzo, se subrayan dos principios, la asociación y el orden: “comenzando por algo similar; o contrario e íntimamente conectado” con lo que se busca y se llega a la recordación. La distinción radicaba en que la memoria era verdaderamente un almacén de imágenes, mientras que la reminiscencia era un acto, un movimiento o un impulso del alma, por recuperar y seleccionar cosas pasadas en ese archivo.<sup>81</sup>

Otro concepto de memoria que antecede e influye al pensamiento del Renacimiento es, cuando en la Edad Media se consideraba a la memoria, como parte de la retórica.<sup>82</sup> Dentro de la concepción agustiana neoplatónica<sup>83</sup> se ubica a la memoria como una potencia del alma, junto a la voluntad y el intelecto. En el Renacimiento, la memoria toma un nuevo giro en el pensamiento cristiano:

La memoria y el empleo de imágenes comenzaron, pues, a cobrar un sentido nuevo en este contexto: hermetismo, pensamiento mágico, neoplatonismo y cábala fueron venas que nutrieron los procesos de las artes de la memoria durante el Renacimiento, y que dieron a la imagen un carácter simbólico, al considerarla, como medio de unión entre el hombre y la divinidad.<sup>84</sup>

La imagen y la pintura se convierten en un vínculo con la divinidad; para ello, el ambiente intelectual y la concepción de la memoria deben haber influido en la

forma en la que los pintores, y más tarde, académicos, buscaron para enseñar a dibujar. Al establecer el método de la copia, como principal recurso, el ejercicio de la memoria visual lo podemos encontrar en el dibujo de copia, de inicio la copia de grabados o estampas, es decir, la reproducción de materiales planos, donde el estudiante reproducía líneas o formas de contorno y valores tonales para generar volúmenes. El segundo recurso del método de la Academia fue la copia de modelos de yeso de esculturas, en donde se traducían un modelo tridimensional al plano, se variaba la escala, se generaba un encuadre; pero encontramos que la traducción del volumen varía, respecto a la iluminación y el punto de vista del observador; sin embargo, se reproducen esquemas estéticos en proporciones y formas que el escultor dejaba plasmados en la obra que el estudiante copiaba una y otra vez.

Esto lo podemos constatar claramente en los dibujos de Leonardo, en sus perfiles de jóvenes, que llevaron probablemente el proceso arriba mencionado, y que muestran el estilo de su maestro Verrocchio –acerca de ellos, –ya habíamos comentado en el primer capítulo–. Estos dibujos pueden mostrar cómo Leonardo incorporó a su memoria, una serie de códigos estéticos, más adelante hablaremos sobre ello y citaremos un ejemplo de la Academia de San Carlos.



Andrea del Verrocchio:  
Cabeza del David. Antes de  
1478. Florencia, Museo  
Nazionale. (detalle)



Leonardo da Vinci: Perfil de  
un joven apuesto. Hacia  
1478-1480. Windsor, Royal  
Library, 12276r. (detalle)



Leonardo da Vinci: Perfil de un  
joven apuesto. Hacia 1513.  
Windsor, Royal Library, 19093r.  
(detalle)

Ernest Gombrich, *El legado de Apeles*, España: Editorial Alianza, 1982, p. 126.

Láminas 3.3, 3.4, 3.5.

Recordaremos también que en la biografía de Miguel Ángel Buonarroti, Vasari resaltaba la necesidad que tenía el artista, de dibujar todo el tiempo. De cierta forma, es posible considerar que los artistas saben que una manera de ampliar la capacidad de dibujo es enriqueciendo su bagaje visual, por medio de la aprensión de nuevas formas. Vasari, a lo largo de su obra revela como un deseo natural del artista, dibujar. Así, dibujar y memorizar son un binomio inseparable. Esta relación de la imágenes y la memoria es una constante desde la antigüedad clásica;<sup>85</sup> sin embargo, quedó asentado su uso en los tratados como un método natural de relación entre las imágenes:

El recurso a las imágenes fue característico del arte de la memoria, dando lugar a numerosos tratados entre los siglos XV y XVI. El sistema mnemónico siempre era el mismo: los argumentos se situaban en lugares y en imágenes concebidos para poder recuperar su orden en la memoria con la mayor facilidad. Los lugares podían ser naturales o artificiales; las imágenes debían ser pertinentes, no equívocas, homogéneas, dotadas de un rasgo distintivo (al rey, la corona, al caballo, el escudo) y expresivas.<sup>86</sup>

La mente se concibe, capaz de crear ficciones y de concebir ideas; la mente se guía por medio de las ideas. Estas ideas habitan en la memoria, que son “llamadas” en el momento que son necesitadas, por medio de un proceso, que podemos explicar, como: “El término *rememoración* expresa el mecanismo que se desencadena, cuando deben extraerse de forma activa informaciones de la memoria [...]”<sup>87</sup>

La memoria ha sido motivo de estudio, desde diversas disciplinas y diferentes escuelas de pensamiento, como en la psicología. Particularmente, la analizaremos, desde una perspectiva cognitiva, donde el pensamiento se describe, como un sistema, cuyos componentes básicos son la atención, la percepción y la memoria.<sup>88</sup> Al parecer, este sistema fue instituido por los académicos que consideraban la observación minuciosa; ésta involucraba la percepción y la atención. Así podemos entender los objetivos de aprehensión y memorización que buscaban adquirir en las academias por medio de la repetición de copia de grabados y modelos. Se dice que el objetivo de la

memoria es: “[...] dotar a los individuos del conocimiento necesario para guiar una conducta adaptativa con independencia de la complejidad de la situación.”<sup>89</sup> Por ello, podríamos decir que el objetivo del *curso de principios* era que el alumno almacenaba información útil que servía para resolver un problema de representarlos posteriormente. Conocer cómo dibujar ojos, bocas, pies, permitía que posteriormente se sumaran al ver un modelo al natural; un modelo vivo demandaba una complejidad mayor y un tiempo menor, pero el alumno, al conocer las partes podía retomarlas para construir una figura completa. En este proceso se involucran dos fuerzas: “la fuerza de almacenamiento” cuando se copiaban las cartillas y grabados, una y otra vez, y una “fuerza de recuperación”,<sup>90</sup> que se considera en general cuando el estudiante demuestra que ha adquirido un aprendizaje de un esquema. Gombrich también los menciona como modelos:

El arte no empieza observando la realidad y tratando de ajustarse a ella; comienza construyendo «modelos mínimos» que se modifican gradualmente a la luz de la reacción del espectador, hasta que se «ajustan» a la impresión que se desea. En este proceso, los recursos de que carece el arte se han de compensar por otros medios hasta que la imagen satisfaga los requisitos que se le imponen.<sup>91</sup>

Esta relación de “retención y uso de la memoria”, de forma inconsciente y abstracta se conoce como aprendizaje implícito y tiene una relación con la memoria implícita,<sup>92</sup> que se vincula con la capacidad motora; el dibujo involucra la capacidad de tomar el lápiz de manera correcta para dibujar.<sup>93</sup> Por lo general, la mayoría aprendimos a tomar el lápiz o cualquier instrumento para dibujar correctamente y lo hacemos de forma implícita,<sup>94</sup> es decir, es un conocimiento que desde pequeños lo ejercitamos lo suficiente –durante el aprendizaje de la escritura– para que, a la postre, lo hiciéramos de forma automática. Otra habilidad de la memoria implícita cognitiva es, la de reconocer: formas, líneas, figuras geométricas, ángulos y líneas perpendiculares o paralelas. Esta habilidad es útil en el proceso de observación, pues quien dibuja, puede leer el objeto que mira, a partir de estos elementos. Sin embargo, cuando el artista recupera la imagen en su memoria, no es posible decir que es la imagen original:

En la pintura, el único individuo capaz de un reconocimiento rememorativo es el pintor; pero ni él siquiera, en la medida en que el recuerdo sea de naturaleza auténtica privada, podrá tener una prueba que le permita determinar si el contenido de la memoria que está siendo reconocido es el mismo ahora que cuando se imprimió en su memoria por primera vez, o si el contenido no habrá surgido en realidad al mismo tiempo que una sensación de *déjà vu*.<sup>95</sup>

La memoria de corto plazo<sup>96</sup> se utiliza en el método de la copia, cuando mentalmente retiene la imagen del objeto que va a dibujar y lo visualiza sobre el papel. En este proceso, el alumno utiliza la memoria operativa, cuando visualiza la imagen y modifica la escala o el encuadre del modelo, respecto a la proporción al formato.

Por otro lado, en el proceso de dibujar, tenemos involucrada la memoria de largo plazo,<sup>97</sup> cuando recordamos una forma específica.<sup>98</sup> Un *esquema*<sup>99</sup> específico de la forma, como figura, que se han almacenado en la memoria, permiten al alumno, interpretar las partes del modelo vivo y construir el dibujo final.

En 1983 y durante esa década, los estudios cognitivos hicieron una propuesta de una arquitectura de la cognición, que mostraba un flujo de información dentro del sistema cognitivo, muy similar a un proceso de producción. Este sistema también plantea diferentes tipos de memoria: una memoria operativa, que brinda la información para que funcione el sistema –algo similar a la memoria implícita–; en segundo lugar, incluye una memoria declarativa, de la que nace la capacidad del individuo para generar proposiciones, y finalmente, una memoria de producción que incluye una serie de acciones que desarrolla el sistema.<sup>100</sup>

Dentro de esta propuesta modular la mente utiliza un sistema simbólico físico, con un dispositivo de control que regula las operaciones de entrada, transformación y salida de datos, en este caso, imágenes.<sup>101</sup> De esta forma, es posible decir que el alumno almacenaba ciertos esquemas que posteriormente eran recuperados y utilizados, como piezas para armar. Estas posturas cognitivas



nos permiten reconocer al dibujo y sus elementos gráficos, como un lenguaje que se almacena y estructura de la misma forma que el lenguaje lingüístico, su estructura se basa en sistemas representacionales abstractos, como plantea Chomsky.<sup>102</sup>

Otro planteamiento, del siquiata Pribram,<sup>103</sup> supone que lanzamos un “rayo” de reconstrucción específica que ilumina una memoria codificada en particular entre la cantidad infinita de imágenes que almacenamos;<sup>104</sup> y otros psicólogos cognitivos, plantean que “las imágenes son como visualizaciones espaciales temporarias en la memoria activa, que se generan a partir de representaciones más abstractas alojadas en la memoria de largo plazo”<sup>105</sup> así, la mente almacena una plantilla de cómo deben ser los objetos y por supuesto, esto afecta el modo en cómo representamos al mismo en un dibujo.

Para el método académico es evidente la importancia que tenía que los alumnos recordaran las formas, los estilos y proporciones. Los ejercicios de memorización por medio de la observación y la copia recurrentes; creaban un círculo de aprendizaje, que involucraba y reforzaba la observación, la memoria y recuperación de imágenes para la creación de nuevas composiciones copiadas del natural o imaginadas.

### ***III.II. Análisis del método***

Dentro del Programa de estudios que redacta Gerónimo Gil en 1794, encontramos como primer punto un resumen de lo que podría ser el método de la Academia de San Carlos, para enseñar dibujo:

1° Por ser la parte principal que comprende a todas ser la más difícil de aprender , y en la que contraído un mal hábito no es fácil de quitar, que es el dibujo, sería conveniente que se dibujases algunos principios de ojos, orejas, pies, manos, cabezas, copiados de los mejores modelos de yeso, que conserva esta Real Academia, y También algunas figuras por el natural para que habiendo un surtido se puedan quitar de la vista algunos

que no son los mejores, y para que la misma variedad llame la afición de los jóvenes.<sup>106</sup>

Los métodos de enseñanza de dibujo dentro de la academia serán básicamente dos: el *método de copia* y el del *dibujo del natural*. Y aunque hemos hablado anteriormente de estos métodos y en qué consistían; exploraremos cual es el proceso de construcción de cada uno de ellos y las causas por las que los maestros de la academia los consideraban, quizás intuitivamente, como métodos eficaces para desarrollar la maestría en el dibujo que requería un pintor, escultor o arquitecto.

El método de dibujo que se siguió en la Academia de San Carlos, cuando se estableció en el siglo XVII, que hemos descrito en el capítulo anterior, Gombrich lo resume y explica de la siguiente forma :

En aquellos días (se refiere al siglo XVII), nadie dudaba de que el arte es “conceptual”, en el sentido de que uno tenía primero que aprender y practicar cómo dibujar “un hombre”, antes de que se le permitiera siquiera hacer una prueba en una clase del natural. En las academias se desarrollaba una enseñanza cuidadosamente graduada, desde la copia de grabados hasta el dibujo de moldeados de estatuas antiguas, que duraba años, antes de que el artista se permitiera enfrentarse con un motivo natural.<sup>107</sup>

Este sistema está basado en el aprendizaje de cánones, por medio de la fórmula “esquema y corrección” que Gombrich plantea en su libro *Arte e ilusión* este pensamiento está basado en lo que él llama un vocabulario gráfico o alfabeticidad visual,<sup>108</sup> que podemos observar en las cartillas y grabados de ojos, cabezas, manos y pies, que los alumnos copiaban. Estas cartillas son abstracciones que básicamente generan esquemas que pueden ser utilizados para dar estructura al dibujo: “[...] la idea de cierto andamiaje o armazón que determina la esencia de las cosas, refleja la necesidad de esquemas, con los cuales, es viable asir la infinita variedad de objetos de este mundo cambiante.”<sup>109</sup> Estos esquemas pueden ser partes de una forma más compleja, geometrificaciones o abstracciones de estructura ósea.

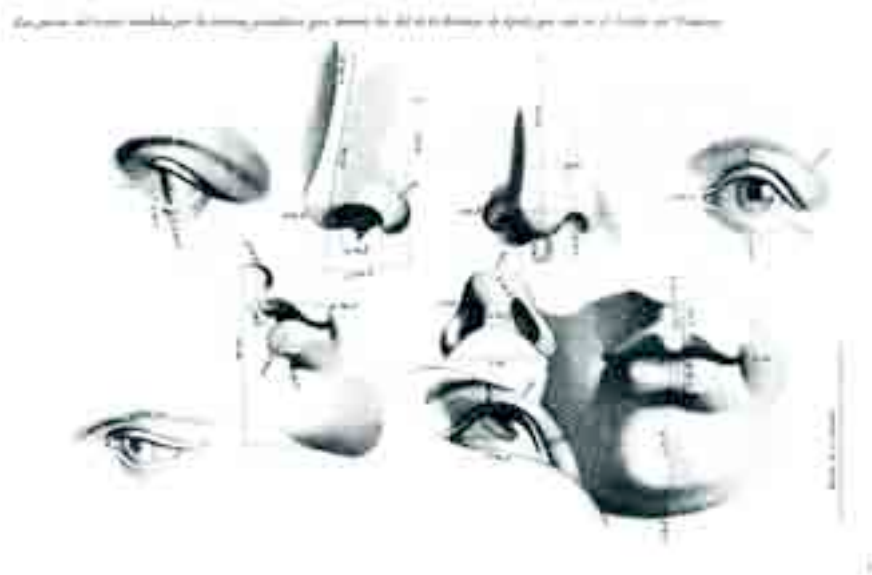
Podemos pensar que el sistema de la academia consistía en ser la respuesta a las necesidades, de lo que consideraban importante para aprender a dibujar y quizás, la organización de estos conocimientos y habilidades derivaba en la clasificación por salas. Aunque la diversidad de temas, técnicas y contenidos fue amplio, es posible observar cierto énfasis institucional en el trazo de contornos.

El *dibujo de principios* era con el curso con el cual se iniciaba la preparación de los alumnos; consistía en la aplicación de técnicas secas, principalmente como el gis y el carbón. Estos materiales hablan de un dibujo lineal, con el que se busca la representación de objetos en formas bidimensionales como la copia de cartillas o formas tridimensionales – como el dibujo de modelo – que se basa en la observación del *contorno* y los *trascontornos*.<sup>110</sup> El sistema de esquemas lo podemos ver aplicado en la copia de dibujos de las partes del cuerpo: ojos, bocas, orejas, cabezas, manos, etcétera. Como ejemplo, retomando el *Inventario* (1786), que hemos utilizado en el capítulo anterior, podemos ver como en la primera sala se encontraban colgados cuadros con vidrio, había veintisiete cuadros de cabezas y perfiles, trece de ojos negros y ocho de ojos encarnados (probablemente se refiere al color de la impresión, alguno simulaban carbón y otros sanguina), siete cuadros de pies y manos, cuatro de orejas y bocas; en la segunda sala, encontramos once cuadros de cabezas y cuatro de cabezas, ojos y orejas; en la tercera sala, había en existencia un total de 1,740 estampas, entre ellas: ornatos, flores, herrerías; en esta sala también se encontraban dibujos de los premios de años anteriores, además de modelos en volumen de madera, barro y yeso.<sup>111</sup>

Los alumnos, después de aprobar el curso de *dibujo de principios*, podían avanzar a otro curso, donde se les presentaba un modelo de yeso o un modelo vivo, y se les solicitaba a los estudiantes que exploraran visualmente las zonas de luz y sombra de los objetos a dibujar, con estas observaciones que consisten en un mapeo de sombras, se les pedía a los alumnos que generaran la ilusión de volumen sobre el papel, por medio del trazo de grillas o *asciurados*. Estos

*asciurado* son elaborados con la superposición de líneas que dan, como resultado gradaciones de grises a través de tramados que son leídos por el ojo, como sombras propias o proyectadas, que dan el efecto de volumen mediante la representación de la luz y la sombra. Para ello, se recurre a iluminaciones, principalmente con luz de vela que proyecta una luz dura lo que permite la visualización de sombras más definidas.

La sistematización de la enseñanza del dibujo en las academias giraba en torno al *dibujo de principios*, que consistía en la copia de cartillas, ya fueran dibujos o grabados de grandes maestros, suponemos que tenían como objetivo, que los alumnos adquirieran esquemas o paradigmas de las formas, sobre todo de la figura humana, aunque podían incluir ornamentos arquitectónicos u objetos.<sup>112</sup> Palomino explica que la práctica del dibujo “se adquiere copiando de buenas pinturas, dibujos y esquemas”<sup>113</sup> junto a la especulación de la naturaleza; por ello, posteriormente se enseñaba *dibujo al natural*, que incluía modelos vivos al desnudo, esculturas o bodegones, dibujo arquitectónico.



Eduardo Báez Macías,, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones Estéticas, 2001, p. 21.

Lámina 3.6.

Sin embargo, la percepción del esquema inicia con la observación del mismo. Pensamos que, *la proporción* se convierte en un esquema de esquemas que se memoriza por medio de la repetición de trazos, podemos deducir lo anterior basados en la gran cantidad de material didáctico que había en la academia para imitar los cánones. Tomas Brown nos explica el uso de estos modelos en San Carlos:

[...] el alumno pasaba meses dibujando solamente ojos, rasgos faciales, manos y pies. Dibujando de modelos de yeso manos y pies en diferentes posiciones –cerradas, extendidas o apretadas–, los estudiantes intentaban captar la exacta disposición de los músculos en dichas extremidades. Era necesaria la perfección técnica para que un estudiante pasara a un curso más avanzado.<sup>114</sup>

### *Dibujo de copia*

Nuestra supuesto es considerar el método de enseñanza de la Academia, como un sistema basado en esquemas, principalmente los *dibujo de principios* y los lineamientos de simetría, por medio de una técnica, que fue el dibujo de copia. Es importante mencionar la existencia de argumentos sobre esquemas.<sup>115</sup> Kant los plantea desde una relación del significado y cosa:

De hecho, la cuestión del estatuto y de la función de la imaginación, que se denomina “esquematismo”, [...] el esquematismo signa un momento capital del esfuerzo de comprensión de un problema, siempre replanteado y nunca resuelto en forma del todo satisfactoria: el de las relaciones entre conceptos (y significados) y a las cosas a las que se refieren.<sup>116</sup>

Otro concepto que se refiere a esquemas, con una relación hacia la lingüística gramatical, son los *esquemas organizadores*, que incluye actividades como la *sumplementación*, la *interpretación* o la *inferencia*.<sup>117</sup> En esta teoría, los *esquemas organizadores* se aplican a información, que nosotros consideramos que incluye a las imágenes; estos esquemas permiten reconocer y clasificar información, de lo general a lo particular, para ser reutilizada posteriormente.<sup>118</sup>

Eloísa Uribe explica el desarrollo del aprendizaje:

Todos los jóvenes que ingresaban a la escuela debían asistir a la clase de principios, ahí el alumno se iniciaba en la práctica del dibujo y en la copia de modelos de yeso de los más bellos ejemplos de la antigüedad clásica, sin distinción del ramo que hubieran elegido, pintura, escultura o arquitectura, las artes del dibujo, como eran consideradas entonces. En esta primera clase el alumno copiaba cabezas, pies y manos, dibujaba ojos, orejas, narices y bocas y recibía nociones de matemáticas. Una vez que dominaba se dedicaba a modelar copiando modelos de yeso y más adelante del natural.<sup>119</sup>

El método de copia era el sistema que fue utilizado para la enseñanza en la academia; por ello, buscamos una definición de lo que probablemente significaba *copia*, y recurrimos a *Visión y pintura* de Norma Bryson, que explica: “La meta que persigue es la réplica perfecta de una realidad que se encuentra *ahí* y todo su esfuerzo, se consume en la eliminación de esos obstáculos que impiden la reproducción perfecta de esa realidad previa [...]”<sup>120</sup> Esta copia se realizaba, a partir de las cartillas de principios, grabados de maestros y también, en modelos de yeso; para elaborar dicha copia, los estudiantes podían utilizar instrumentos de medición, como: el compás, el perspectígrafo, o las retículas. Como podemos ver el trazo de retículas sobre las cartillas que se hayan en el Colegio de Minería, aunque no podemos saber cuándo exactamente fueron trazados.

Bryson comenta sobre la percepción y su relación con la *copia esencial*: El dominio al que la pintura se asigna es el de la percepción: “El pintor que perciba la realidad con poca sensibilidad o de manera inadecuada, quedará rezagado dentro de su oficio; será capaz de avanzar hacia la Copia Esencial.”<sup>121</sup>

Pasando al esquema manual, y a su relación con la Copia Esencial, podemos, por tanto, decir lo siguiente: los esquemas pueden seguir perfeccionándose, hasta alcanzar el punto en que la representación resultante se aproxime a la realidad, en grado sumo; pero –y aquí es donde insiste Gombrich, como parte de su aparente renuncia a la *copia esencial*– igual que no se puede llevar a cabo en la realidad una medición en términos absolutos, por estar siempre sujeta a las limitaciones del instrumento medidor, sería imposible determinar, si la *copia*

*esencial* se habrá alcanzado efectivamente. Pero por mucho que se fuerce al argumento de la relatividad de la medida, persiste una objeción crucial e insuperable.<sup>122</sup>

Kenneth Clark menciona, que Rubens tomó sus modelos de Miguel Ángel y Marcantonio; a Tiziano le copió el color. A continuación citamos el método:

Su procedimiento era ése que se ha convertido en dogma para las academias dibujar de lo antiguo y copiar de sus predecesores hasta fijar por completo en la mente determinados ideales de perfección formal, luego al dibujar del natural, subordinar instintivamente los hechos observados a las pautas establecidas en la imaginación.<sup>123</sup>

Podemos suponer que el alumno lograba aprender por razón de esquemas<sup>124</sup> por medio del dibujo de copia y finalizaba adquiriendo la capacidad de desarrollar nuevas imágenes a través de un boceto, como Gombrich menciona y compara con el esquema medieval:

Para la Edad Media, el esquema es la imagen; para el artista posmedieval, es el punto para correcciones, ajustes, adaptaciones, el medio para hurgar en la realidad y para luchar con lo particular. La contraseña del artista medieval es la firme línea que atestigua su dominio del oficio. La del artista posmedieval no es la facilidad que evita, sino un constante estado de alerta. Su esbozo que precede a la obra terminada [...].<sup>125</sup>

Los elementos gráficos que se adquieren mediante el dibujo de copia, se convierten en las herramientas para resolver la nueva imagen que contiene los elementos. Por ejemplo: el alumno aprende cómo es la forma de un ojo, que se basa en una esfera, memoriza las partes del mismo, etcétera; y ese esquema, lo utiliza como una plantilla que le permite dibujar al natural un ojo de un modelo vivo. Otro ejemplo, es el dibujo utilizando un compás para medir la proporción de un número determinado de cabezas para dibujar una figura humana. El alumno aprende un dibujo-esquema como si fuera una fórmula, que le permite generar una estructura para construir una nueva imagen.<sup>126</sup> En sí, la elaboración de una cartilla con pasos para el trazo o la visualización del esquema estructural

sobre un modelo vivo, es el resultado de la inteligencia perceptual, como Arheim lo plantea:

La selección y la asignación de conceptos visuales implica la especie de solución de problemas a la que me referí antes, como la inteligencia de la percepción. Percibir un objeto significa hallar en él una forma lo suficientemente simple y captable. Lo mismo resulta válido para los conceptos representativos necesarios para la realización de creaciones pictóricas. Derivan del carácter del medio (dibujo, pintura, modelado) e interactúan con los conceptos perceptuales. Las soluciones de los problemas dan muestras de sumo ingenio.<sup>127</sup>

Esta fórmula o esquema queda en la memoria del alumno, a través de la observación y la repetición, al copiar una y otra vez las cartillas. Posteriormente esa fórmula conocida era utilizada para resolver un “problema” que representaba el modelo al natural de figura humana. Este sistema es similar a lo que Gombrich plantea sobre la percepción visual como: “[...] una posición de tipo constructivista. Para él, la percepción visual es un proceso casi experimental, que implica un sistema de expectativas, sobre la base de las cuales se emiten hipótesis, seguidamente verificadas o invalidadas.”<sup>128</sup> Consideramos que el dibujo en sí es una forma de verificar la hipótesis de las líneas y formas que estructuran la imagen.



Estampa para la clase de dibujo natural, con retícula trazada encima.

Fotografía autor  
Colegio Minería  
Biblioteca Tolsá.

Lámina 3.7.



Otro planteamiento que puede fundamentar la propuesta que realizamos sobre los esquemas como elemento medular del método del dibujo en la Academia, es lo que Roger Bartra, plantea en su libro: *Antropología del cerebro*. En él incluye el concepto de plantillas cognitivas que podemos comparar con los *esquemas*.<sup>129</sup> Finalmente, el cerebro desarrolla una serie de plantillas cognitivas sobre los objetos que se miran; este sistema funciona para dibujar y para enseñar dibujo; los esquemas varían, de acuerdo a la época: pueden ser clásicos, geométricos, basados en cubos, en perspectiva o lineales.

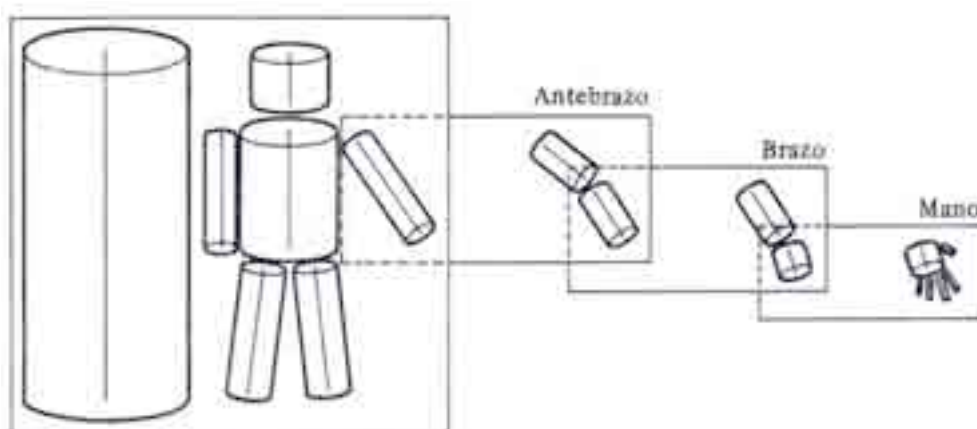
En el caso de la Academia de San Carlos, consideramos que los principales esquemas son las cartillas de *principios* y en dibujo de modelo o al natural, con la aplicación de proporciones y simetría. Ejemplos de las cartillas, podemos verlas en varias publicaciones.<sup>130</sup> Las imágenes de estampas que se muestran pertenecen al Colegio de Minería, recordemos que contaban con el mismo curso de dibujo natural, que la academia de San Carlos.<sup>131</sup>

Estos sencillos esquemas, al copiarlos y repetirlos ingresaban a la memoria,<sup>132</sup> además de ser en sí, el medio para ser almacenados y recordados son: “El instrumento de la rememoración por la imagen es en efecto lo que muy en general, podría llamarse el *esquema*: estructura relativamente sencilla, memorizable como tal más allá de sus diversas actualizaciones.”<sup>133</sup> Otra característica relevante, es que el esquema tiene economía que se relaciona con un proceso de abstracción que permite al alumno dar estructura al dibujo.<sup>134</sup> Al parecer dibujar es un sistema de deconstrucción para el aprendizaje y un sistema de construcción para la pintura.

Es definitivo el uso de dibujos, como material didáctico en la Academia. Estos dibujos son esquemas, que se encontraban en tratados, libros *exemplum*,<sup>135</sup> cartillas de dibujo, anatomías médicas y manuales académicos. Estos libros u hojas sueltas impresas, en un inicio en xilografía o calcografía, servían como

modelo. Éstos cuentan con otra característica particular: la fragmentación. Es decir, consistían en representaciones del cuerpo dividido en cabeza, tronco y extremidades; un rostro dividido en ojos, bocas, narices, oídos; extremidades que se separaban en sus partes, pies y manos. Posteriormente, se incluía la figura completa. Suponemos la importancia del método de copia, basados en el mismo *Inventario* (1786). En él, se pueden contar 239 estampas de dibujo, de un total de 2,465 estampas. Además la academia contaba con 218 esculturas, entre 182 modelos de yeso, 28 de barro y 8 madera, que tenían como objetivos ser modelos para que los alumnos dibujaran.

La psicología cognitiva, a partir de estudios de inteligencia artificial nos dice como la visión hace una organización, por medio de regiones, para entender las formas tridimensionales; el cerebro subdivide a la forma en componentes y subcomponentes. Probablemente, los maestros de la Academia leyeron al cuerpo humano como una suma de formas muy complejas, y su propuesta para simplificarlo, fue una división del mismo. Así, aprender primero a dibujar las partes en toda su complejidad de huesos, músculos, texturas, para después sumar estos *esquemas* de regiones, se escucha como una propuesta lógica, que iba de ir de lo simple, a lo complejo.



Organización relativa a la forma en una descripción del modelo 3D.

Howard Gardner, *La nueva ciencia de la mente*, España, Paidós, 1996, p. 328.

Lámina 3.8.

Para terminar este inciso, recordemos los conflictos entre Gil y sus académicos; aquí encontramos cómo Báez explica una razón de la importancia de las estampas. Una causa por la cual no se permitía que los maestros enseñaran en sus casas o talleres, el motivo que argumente era porque no tenían en ellas, estampas o libros para el ejercicio de la copia, y en cambio, podían explotar a los alumnos para sus encargos particulares, –también menciona que la razón era evitar la posibilidad de que estos talleres pudieran restarle importancia a la Academia–, pero es evidente el valor que tenían las estampas, dibujos y grabados para la educación en la Academia de San Carlos.



Estampa  
para la clase de dibujo  
natural.

Fotografía autor  
Colegio Minería  
Biblioteca Tolsá.

Lámina 3.9.

### *Esquemas por medio de cartillas*

Sobre la historia del material didáctico para el dibujo de figura humana existe ya una maravillosa edición del artista y coleccionista, Juan Bordes, *Historia de las teorías de la Figura Humana*, que contiene una amplia revisión sobre las cartillas y otros materiales impresos con uso didáctico para el dibujo; además esta publicación cuenta con ilustraciones de magnífica calidad y presenta un amplio abanico de literatura artística. Sin embargo, tenemos dos razones para incluir aquí el análisis de las cartillas: la primera, que compartimos con Bordes,

es considerarlas como la evidencia más cercana con la que contamos de cómo se desarrollaba la enseñanza del dibujo, como él mismo comenta: “Las más importantes cartillas diseñan una estrategia más o menos evidente para transmitir contenidos ordenados en las distintas lecciones”;<sup>136</sup> la segunda razón es revisar estas cartillas, como *esquemas* o modelos de construcción.



Dibujo en lápiz  
Cartilla de principios para la  
clase de dibujo natural.

Fotografía autor  
Colegio Minería  
Biblioteca Tolsá.

Lámina 3.10.

Este *método de copia* puede basarse en copiar grabados o dibujos, que en un principio podemos considerar esquemas que ya han sido modelados por un artista; también representan modelos bidimensionales que ya han sido interpretados de modelos tridimensionales; en ocasiones, también se copiaban de modelos vaciados en yeso –recordemos a Cennini en el primer capítulo– estos modelos también eran interpretaciones y representaciones de otros artistas. Principalmente, estos grabados eran cartillas de dibujo que contenían partes del cuerpo, como ojos, bocas, cabezas, manos, pies; también, había alegorías y cuerpos completos. Básicamente, estos grabados eran representaciones lineales o volúmenes por medio de *asciurados*. Incluso en algunas cartillas, podemos ver los pasos y el orden de cómo trazar líneas para construir una parte del cuerpo. Como hemos mencionado antes, al copiar el alumno memorizaba estas formas

para después construir un nuevo dibujo; así, por medio de una suma lograba una figura completa. Ya sea, basándose en grabados (es decir, tenía acceso a ellos y copiaba partes) o rememoraba estos esquemas y mediante una visualización mental para así construir un nuevo dibujo.



Odardo Fialetti, “Ojos”, *Il vero modo et ordine per dissegner tutte le parti et membra del corpo humano*, Venecia, 1608, hoja 4. Colección de ilustraciones de la División de Arte Miriam e Ira D. Wallach, Ilustraciones y Fotografías, Biblioteca Pública de Nueva York, Fundaciones Astor, Lennox y Tilden.

Arthur D. Efland, *Una historia de la educación del arte*, España: Paidós, 2002, p. 58.

Lámina 3.11.

Palomino menciona cómo por medio del dibujo de *fragmentos de figuras*, se lograba después copiar del natural en la academia:

Este linaje de estudio le importará muchísimo, para tomar inteligencia del claro y oscuro, y habituarse a copiar del natural para ir a la academia, si la hubiere donde se halla (de que hablaremos a su tiempo) para lo cual ha de comenzar a dibujar por algunos modelos o fragmentos de figuras: como cabezas, manos, pies, brazos, y piernas; después algún tronco de cuerpo, o media figura, y algunos modelos de niños en diferentes actitudes; y últimamente, en estatuas enteras, en que procurará habilitarse mucho: porque como éstas son cosas inmóviles, aguantan todo el tiempo que el principiante requiere, o hubiere menester, para poner su dibujo en perfección: lo que hará el natural vivo (*sic*).<sup>137</sup>

Hay estampas, cartillas o principios que incluían secuencias de trazos de líneas y al final formaban una parte del cuerpo. Nos parece natural que este sistema de construcción sea por medio de líneas, cuando se contaba con un instrumento de dibujo que su posibilidad gráfica sea la línea, como un lápiz, un carboncillo o incluso, el pincel.

Algunos ejemplos de cartillas son las de Cusin (1595), Van der Passe (1624), Brown (1660), Preissler (1721), Jombert (1740), Brée (1821), Alberti (1822), Le Breton (1830).<sup>138</sup> Incluso la obra de Preissler fue considerada como material esencial en las academias.<sup>139</sup> En general, el énfasis del dibujo dentro de las cartillas fue sobre todo en el dibujo de contorno, como habíamos mencionado antes. Esta prioridad la explica Jacques Aumont, de la siguiente manera:

Forma, bordes visuales, objetos: todas las experiencias confirman esta idea (sensata) de que los bordes visuales, presentes en el estímulo, son los que proporcionan la información necesaria para la percepción de la forma [...]. En una imagen figurativa, la percepción de la forma es inseparable, no sólo de la percepción de los bordes, sino de la de los objetos figurados en estas imágenes.<sup>140</sup>

Antes, mencionamos la capacidad de la mirada de generar recorridos visuales; éstos pueden seguir el contorno de la figura y ser traducidos a la línea de contorno, si podemos encontrar los contornos en la naturaleza y en las cartillas. Podemos pensar que el objetivo de *copiar* dibujos o grabados es la implementación de las formas aprendidas como esquemas para realizar posteriormente nuevas estructuras basados en estructuras formales. Estas formas podían mostrar la influencia del estilo o *maniera* del maestro que las había elaborado y eran consideradas una guía para conocer la naturaleza.

Los esquemas que adquirirían los alumnos en la Academia, en el dibujo de modelo vivo, incluían trazos de ojos, bocas, narices, manos y pies; pero también, incluían el dibujo de osamentas, cráneos y *ecorchés*, que permitían dar estructura y forma al dibujo final. Las cartillas de Preissler, son un ejemplo de las cartillas

que seguían el programa de la Academia, principios de dibujo, proporción y simetría, anatomía, natural desnudo, estudio de pliegues. Cada cartilla era considerada una lección en sí misma. El sistema se basaba en una fragmentación del cuerpo, como explica, Juan Bordes:

La iconografía que identifica a una lección de dibujo es la colección de fragmentos de una figura que, como recuentos arqueológicos, flotan en un espacio ingravido de la lámina. El significado etimológico del análisis es la división, y es ese principio, el que favorece la comprensión; no sólo por romper o desatar las relaciones con todo. Sino porque al descontextualizar el detalle, se intensifica la observación.

Este principio básico organiza las lecciones de las cartillas y produce una sucesión de láminas que divide el modelo de la figura en unidades elementales que también lo son como ejercicios gráficos de dibujo.<sup>141</sup>

Las cartillas trascienden en otra forma, cuando se convirtieron en catálogos del inventario de esculturas con el que contaban algunas academias, como lo hizo la Academia de San Fernando, en 1794.<sup>142</sup>



Estampa para la clase de dibujo natural.  
Fotografía autor

Colegio Minería. Biblioteca Tolsá.  
Lámina 3.12.

## *Esquema basado en simetría*

De inicio, debemos entender claramente lo que es la simetría, para ubicar su importancia. Leon Lederman y Hil Christopher, en *La simetría y la belleza del universo*, nos dan una amplia definición:

[...] simetría es la invariancia de un objeto o sistema frente a una transformación. La invariancia es la igualdad o constancia del sistema en cuanto a forma, apariencia, composición, disposición, etcétera, y una transformación abstracta que aplicamos al sistema para llevarlo de un estado a otro equivalente.<sup>143</sup>

Este valor clásico –en donde se supone que el artista “empezaba cada composición con regla y compás en la mano” –transciende en el Renacimiento como simetría. En sí, ésta puede ser un tema de investigación dentro de la educación del dibujo en general y en particular en las academias. Consideramos que la simetría es, desde el planteamiento de Gombrich, un elemento fundamental en la educación del dibujo como pudimos ver en el apartado del compás, éste era una herramienta para medir y reproducir proporciones y simetrías. La simetría era considerada un elemento estético inherente a las artes liberales y era llamado, *buen gusto*. Básicamente, hablaremos de la simetría aplicada al dibujo de figura humana; sin embargo, cabe resaltar que la simetría se utilizaba de igual forma en la composición en la pintura, la escultura y en la arquitectura.

Estos dibujos de figura humana siempre estaban ligados a una armonía particular, basada en cánones clásicos, que daban como resultado una estética específica, conocida como *buen gusto o bella manera*, basada en el pensamiento de Plotino:

La estética de Plotino, en realidad está impregnada de la idea de que la belleza no se añade a las cosas como un accidente exterior sino que verdaderamente constituye su esencia. Protesta contra la teoría según la cual la belleza no consiste sino en la simetría según la cual la belleza se reduce a simetría ¿carecerán de belleza las partes de un objeto bello? ¿Y por qué el rostro de un cadáver o de una estatua es menos bella que el de un ser viviente? ¿Cómo se explicaría la belleza de las cosas simples y sin



partes como el brillo del oro o un destello en la noche? De esto, se deduce que la belleza tiene que ser un elemento inherente a la naturaleza misma del ser bello, tiene que ser el reflejo de una idea que hace que ese ser sea lo que es valor estético y valor intelectual coinciden.<sup>144</sup>

Gómez Molina nos plantea cuáles son los objetivos que se buscaban desarrollar en el alumno, a través de la enseñanza académica, y para ello, evoca el principio griego relacionado con la simetría:

En la formación del artista, el estudio de la proporción desempeña un papel iniciático, por encima del valor práctico o mecánico. Al igual que el aprendizaje del dibujo, su objetivo es depurar la percepción para conseguir la célebre máxima griega de tener el compás en el ojo, que Miguel Ángel repetía a sus alumnos. Su estudio no quiere transmitir el uso de una fórmula. Se pretende que el aprendiz logre investirse de una intuición matemática, a través de otra gimnasia específica para alertar los sentidos.<sup>145</sup>

La Academia de San Carlos es heredera de muchas de las concepciones originadas en las academias italianas, como la estética platónica de Ficino.<sup>146</sup> En el caso de la Nueva España, Jean Charlot menciona que la Academia será considerada, como la institución encargada de la difusión del *buen gusto*:

At once a school and a ministry of taste, the academy's strength lay in its absolute doctrine. Here the young artist was taught unequivocally what True Taste was; he was given the rules defining Beauty, and the techniques proper to the Fine Arts.<sup>147</sup>

Para tomar las bases de la simetría, nos remontamos a Ficino que explica: que no son bellos los cuerpos, sino la imagen de los cuerpos creada por los ojos y la razón. A partir de este enunciado, es posible entender cómo el concepto de belleza se enseña en las academias de Europa. El *buen gusto* es un sistema retórico difundido por la academia,<sup>148</sup> aprendido a partir de la observación y la reflexión de cánones. Este sistema estético sustenta, a su vez, valores morales y hasta políticos, que ofrecían estabilidad al sistema Monárquico en sus colonias. El concepto de belleza que se buscaba transmitir en la Academia es aquél, establecido en el Renacimiento, basado en el arte clásico<sup>149</sup>; estos valores estéticos y formales serán reafirmados, como *bellas artes* y se inventó la

*categoría del buen gusto, como enaltecimiento de la belleza universal.*<sup>150</sup> Este concepto del *buen gusto* es posible considerarlo, como un esquema mental de lo bello, donde ambos se conjugan en perfecto binomio, que sustenta el sistema de enseñanza y percepción en la práctica artística.

Conceptos antiguos, como el orden, la medida y la forma constituyen la tradición de Ficino, donde la belleza es el centro y es el máximo valor. Ficino y Alberti son los principales autores que construyen el concepto de estética del Quattrocento. Para Alberti, la belleza residía en “la proporción y disposición de las partes, en *concinnitas*, en la armonía, mientras para Ficino también radicaba en el *esplendore*.”<sup>151</sup> Este sistema ya se plantea como un esquema, por ejemplo; cuando se menciona el esquema de Policleto sobre el cuerpo.

Recordemos la importancia que tenía la *Iconología* de Cesare Ripa, no sólo por la aportación de cómo se debía representar un personaje relacionado con la pureza, la justicia o las matemáticas, sino por la inclusión de conceptos que eran fundamentales, como valores morales y estéticos. Así encontramos la definición de *Simetría*, como un nombre griego que significa una constante y proporcionada conmensuración de las cosas, que se relaciona con todas las proporciones y otorga a la figura, gracia, y se le llama belleza.

Retomemos el planteamiento de Vasari, en el que considera la existencia de cinco principios del arte: *norma, medida, diseño y manera*;<sup>152</sup> la propuesta está basada en el conocimiento de los principios de la simetría y el dibujo. Kenneth Clark menciona en su libro, *El desnudo*: “Dispenza: es la palabra utilizada por Miguel Ángel, supremo dibujante de desnudos y arquitecto, para expresar su sentido de relación entre estos dos tipos de orden.”<sup>153</sup>

En el siglo XVI, Pacheco, en *El Arte de la Pintura*, menciona las partes que constituyen la pintura, y comienza con la buena manera; la describe: “[...] esta parte que los italianos llaman bella y vaga manera, es un término común y muy

usado entre los artífices pintores y escultores y arquitectos. Significa lo mismo que en el escribir la elegancia del estilo, el buen modo de decir [...] (*sic*).”<sup>154</sup> Nos explica que el dibujo se basa en “reglas y preceptos infalibles, razón y cuenta por las matemáticas, perspectiva, simetría o proporción.”<sup>155</sup>

La definición del *buen gusto* está basada principalmente en la simetría, en donde se entiende la relación armónica de las partes con el todo. Encontramos la simetría y la armonía, aplicadas básicamente en la anatomía y en el desarrollo de un canon de belleza<sup>156</sup> basado en la figura humana, y particularmente en el Renacimiento se busca la relación de proporciones del cuerpo a un sistema matemático.<sup>157</sup>

Alberti había tratado de buscar un canon que pudiera ser aplicado de forma constante a todas las figuras humanas; sobre esta postura Leonardo ofrece una visión totalmente contraria, donde le concede la posibilidad de la variedad infinita a la naturaleza. Sin embargo, sus observaciones lo llevan a deducir que existe una regla de proporción con relaciones armónicas. Esta idea de un orden, Vasari lo considera un principio en el Arte:

Resumiendo una vez más todo el proceso, Vasari va mostrando aquí la realización gradual de cinco requisitos o principios (*aggiunti*) del arte: norma, orden, medida, diseño y «manera» (siendo este último, una especie de síntesis intuitiva, mediante la cual el artista destila de sus experiencias personales, un « tipo » suyo propio.<sup>158</sup>

Las reglas de proporción aplicadas en el arte dan por resultado un buen gusto. Desde los primeros tratados de pintura, la relación de dibujo y el buen gusto es una constante. Pacheco los describe de la siguiente forma: “[...] abraza también la verdadera noticia y estudio de la buena y hermosa manera del dibuxo, de las reglas de perspectiva práctica. De la arquitectura, de sus órdenes y proporciones y gracia, y otras muchas cosas que en número y maestría dexan atrás de la pintura (*sic*).”<sup>159</sup>

En el *Museo Pictórico*, Palomino cita a la simetría, como algo simple y sencillo, pero necesario en todas las cosas que construye el hombre, ya sea artista o artesano: “Las obras de los oficios más humildes, constan de una cierta simetría, organización, y buen perfil, cuyo acierto suministra el dibujo.”<sup>160</sup> El valor que otorga el dibujo es el de la simetría que da organización y sobre todo genera balance y equilibrio.

Palomino cita a Apeles para explicar la expectativa de que las artes liberales, particularmente la pintura, fueran manifestación del buen gusto: “[...] la Pintura en razón de arte perceptible, y científico, la coronó con el buen gusto, gracia, donaire o bella manera.”<sup>161</sup> Palomino habla de las siete<sup>162</sup> partes fundamentales de la pintura, entre ellas incluye a la *buena manera*.<sup>163</sup> La buena manera se refiere a una buena forma, la armonía<sup>164</sup> de la composición, al balance de los elementos, a la simetría.<sup>165</sup> Esta simetría no sólo se aplica a las artes; Palomino explica que incluso, los oficios más sencillos deben incluir cierta *simetría, organización y buen perfil*.<sup>166</sup> En el *Museo pictórico* encontramos que Palomino para definir simetría, cita a Durero:

De la simetría, que (como dijimos en la teórica) es la proporción, y buena correspondencia de las partes entre sí, y con el todo de los cuerpos animales, han escrito con gran variedad, diferentes autores, acerca de la que debemos observar en el cuerpo humano. El insigne Alberto Durero pone diferentes, considerando al hombre en diversas edades, y constituciones [...].<sup>167</sup>

Palomino hace una relación entre la simetría y la proporción en su *Museo* a Pomponio Guárico,<sup>168</sup> Juan Arfe y la *Anatomía* de Valverde, entre otros. Pero siempre retoma a Durero para hablar de la simetría. Palomino considera que la pintura estaba compuesta por siete partes: argumento, economía, perspectiva, simetría, luz y gracia o buena manera.<sup>169</sup> Es decir, el dibujo es el medio por el cual, el artista logra organizar los elementos que conforman la composición, basada principalmente en la simetría<sup>170</sup> y en la aplicación de cánones matemáticos.<sup>171</sup>

El concepto de belleza<sup>172</sup> que se buscaba enseñar en la academia era aquel establecido en el Renacimiento, basado en el arte clásico, que “inventó la categoría del buen gusto, como enaltecimiento de la belleza universal”,<sup>173</sup> en donde el *dibujo era el corazón de todo arte y oficio*.<sup>174</sup> La academia constituye el foco de difusión de una estética relacionada con el buen gusto, basada en valores y reglas para las profesiones artísticas. Tomas Brown lo expresa de la siguiente forma: “La Academia, por lo tanto, fue más que una escuela. Se consideraba a sí misma, como un ministerio del gusto para el virreinato entero y representó el esfuerzo más determinante en la historia de la Nueva España.”<sup>175</sup>

Hablando en particular de la Academia de San Carlos, hallamos que la Junta preparatoria menciona las habilidades que se buscaban desarrollar en los alumnos eran:

La firmeza, i verdad de los contornos, una buena simetría, el claro i el obscuro: el dibujo en fin, es el que solamente puede presentar en todas partes a la vista, el vasto, i sublime teatro de la naturaleza; el que copia con invariable exactitud el espectáculo maravilloso de los entes innumerables, que como aprende: su estructura, caracteres, i diferencias mas imperceptibles (sic).”<sup>176</sup>

En este párrafo se involucra a la observación –de la que ya hemos hablado–, el sistema de copia, y el dibujo natural orientado hacía la belleza y simetría. Sin embargo, Moshe Barasch pensó que el método utilizado en la Academia llegó a un momento de crisis y lo explica:

El pensamiento académico de la primera generación tuvo cierto carácter utópico. Artistas y autores creyeron que podían establecer un sistema de reglas infalibles (*reglès assures*, o *regole sicure*, según el origen italiano). Estas reglas guiarían al artista para lograr la perfección en su trabajo y facilitarían al espectador criterios sólidos para la comprensión y apreciación de las pinturas y esculturas que contemplase.<sup>177</sup>

A esta serie de reglas se les otorgó un poder sobrenatural, pues *la razón* buscaba la “verdadera belleza”, pero *la belleza* en sí, es un concepto abstracto.

De hecho, vemos a los maestros de la Academia de San Carlos asumidos, como los portadores de esta estética, cuando se llaman a sí mismos: “[...] siendo nosotros Directores del buen gusto.”<sup>178</sup> De esta forma, los directores consideran que el trabajo y la educación que desarrollan, está dentro de lo que era considerado el *buen gusto*.

Por otro lado, no se debe dejar fuera, la influencia de cánones y proporciones aplicados, sobre todo, a la figura humana, igual que en la Academia de San Fernando. Otra forma de igualar los criterios estéticos, es la realización de concursos, similares a los de las academias peninsulares, dentro de la Academia de San Carlos, en donde se otorgaban premios<sup>179</sup> a los alumnos, en las categorías de dibujo: natural o modelos vivos, de estatuas, de retratos y principios, vaciado en yeso, de arquitectura, de ornamentación y flores. Estos premios eran monetarios; se realizaban en un inicio bimestralmente, y a partir de 1785, se realizaron trimestralmente y la convocatoria era publicada en la *Gazeta*.<sup>180</sup> Estos concursos permitieron a los académicos y alumnos observar los resultados y generar modelos a seguir en estilo y proporciones.

### *Un dibujo, “La cabeza de Cicerón”*

El objetivo de este inciso es hacer una descripción, por medio del análisis de un dibujo, elaborado en la primera etapa de San Carlos; nuestro objetivo, no es únicamente explicarlo, sino hacer observaciones sobre el mismo, y éstas nos pueden sugerir cómo fue elaborado, como plantea Baxandall:

Entonces, por el momento, digamos que el creador de un cuadro u otro artefacto histórico es un hombre que aborda un problema cuya solución concreta y terminada es el producto. Para entenderlo, intentaremos reconstruir, tanto el problema específico para cuya solución estaba diseñado como las circunstancias específicas a partir de las cuales lo había abordado. Esta reconstrucción no es idéntica a la que aquél experimentó en su interior: va a ser simplificada y limitada a lo conceptualizable, aunque también estará operando en una relación recíproca con el cuadro propiamente dicho, que aporta, entre otras cosas, modos de percibir y sentir.<sup>181</sup>

Es evidente que cada dibujo es fruto de una interpretación personal del objeto o modelo que se representa. Sin embargo, a través de un análisis formal, podemos sugerir el posible proceso que se siguió para realizar un dibujo y con ello, conocer algunos factores, a los que se les daba más importancia al dibujar y probablemente, al enseñar dibujo. Entre los dibujos realizados en el período de fundación de la Academia de San Carlos, hemos elegido *La Cabeza de Cicerón*;<sup>182</sup> la principal razón es, que actualmente, se cuenta con el mismo modelo en yeso que se utilizó para dibujar, en la bodega de la Academia de San Carlos; el segundo motivo, por lo cual lo elegimos, es por la magnífica conservación del mismo y la gran calidad con la que fue elaborado. Sobre el busto, podemos decir que el original es una escultura de autor anónimo; el modelo es una reproducción, por medio del vaciado en yeso, que fue traída a la Nueva España, en la remesa anterior a 1790.

En *El Arte de la Academias*, Eloisa Uribe menciona que este dibujo de Cicerón es atribuido a Ximeno y Planes; pues carece de firma y fecha; sin embargo, nosotros pensamos que Gil podría ser el autor del mismo –no es nuestro principal objetivo demostrar esta atribución–; pero nos basamos para este supuesto en la observación formal: en la similitud de dirección y trazo del *asciurado*, en el estilo del trazo, en el mapeo de luces, en los trazos en el cabello. Encontramos estas similitudes en el dibujo de modelo vivo firmado con su monograma (clave 08-6632415).



Academia, ca. 1795

Lápiz de Grafito, lápiz de carbón y gis blanco sobre papel pigmentado, 51.7 x 35 cm. Firmado con monograma J.A.G. Colección Escuela Nacional de Artes Pláticas, UNAM.

Clave 08-6632415.

*El Arte de las Academias*, México: Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1990, p. 277.

Lámina 3.13.

Es importante considerar que dibujar un modelo de yeso, permitía hacer un minuciosos estudios, que incluso podían tardar horas, o incluso ser elaborados en varias sesiones sin que el modelo –obviamente– ejecutara algún movimiento, y este tipo de dibujo se consideraba inferior en dificultad a el dibujo de modelo vivo, pero fundamental para conocer los cánones estéticos, tan importantes en la Academia.

Nuestro objetivo es cotejar el dibujo con la imagen de la escultura. Para ello se utilizó el dibujo publicado en *El Arte de las Academias*, impreso en offset; con



una foto de el modelo de yeso original, para reconocer las diferencias y similitudes; como así sugiere Baxandall, identificar los puntos donde el artista ha dirigido su atención y con ello nos muestre lo que consideraba más importante de dibujar. Para comparar la escultura con el dibujo, se pensó que el medio ideal era una foto,<sup>183</sup> y lograr una reproducción fotográfica del busto lo más similar posible al dibujo; considerando el mismo ángulo (lente); un mismo punto del observador; es decir, el vértice similar al de la mirada del observador; la misma altura de horizonte, respecto al busto; el mismo encuadre; y utilizar una fuente de luz equivalente a la que se usó para iluminar, cuando se hizo el dibujo.

Al hacer la reproducción fotográfica,<sup>184</sup> se buscó emular la suma de circunstancias que existieron cuando se elaboró el dibujo: contábamos ya con el mismo modelo que fue colocado en la misma posición; se colocó una fuente de luz y se intentó que fuera el mismo punto de vista del dibujo. La búsqueda de los factores anteriores nos dieron, como resultado una fotografía final que nos permitió hacer un análisis de características específicas del dibujo: cuál fue la altura y distancia de la vista del observador, cuál fue la posible fuente de iluminación, cómo se elaboró un encuadre sobre el modelo, cómo es el efecto de volumen en el dibujo, cuáles son las características de la técnica, y la posible aplicación de esquemas de simetría y de los *principios* (cartillas de dibujo) que se hicieron al reproducir *La Cabeza de Cicerón*.



*El Arte de las Academias, México:*  
Antiguo Colegio de San Idelfonso,  
1990, p. 256.

Figura completa.

Lámina 3.14.



*Cabeza de Cicerón*

Fotografía

Víctor Manuel Martínez Rodríguez

Con una línea marcamos el encuadre  
que se realizó en el dibujo.

Lámina 3.15.

*Cabeza de Cicerón*

Yeso (Remesa anterior a 1790), 61 x 33 x 32 cm.

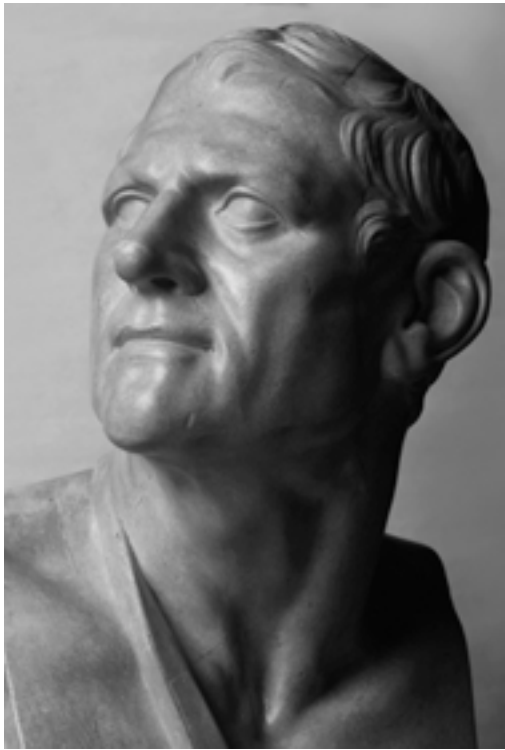
Colección Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, Clave 08-639217

Respecto a la posición, encontramos que la cabeza está colocada a tres cuartos, lo que implica que la base del busto está casi de frente. Sobre el encuadre, tenemos un acercamiento, donde elimina la base del busto y deja un pequeño aire alrededor de la cabeza dentro del formato. De esta manera, toda la atención del observador del dibujo se centra en la cabeza. Sobre la iluminación: la cabeza fue irradiada con una unidad de destello con difusor;<sup>185</sup> se eligió utilizar un difusor, porque las sombras que muestra el dibujo son definidas pero suaves. La fuente de luz se colocó a una altura, aproximada de dos metros; por las características antes mencionadas, nos permiten inferir que la fuente de luz original del dibujo; probablemente fue una ventana vertical alta. Otro factor interesante es la iluminación que tuvo la cabeza fue por el lado izquierdo, como Cennini y Leonardo sugieren en sus tratados.

Respecto al punto de vista del observador, podemos decir que la línea de horizonte en el dibujo se encuentra por debajo del busto; así la altura de la mirada del dibujante estuvo a la altura de la base del busto; por lo que pensamos, en la posibilidad de que el busto pudo estar colocado sobre una mesa y quien lo dibujó estaba sentado y en el caso de haber estado de pie –Gil o Planes– haya dibujado con el papel colocado en un caballete; entonces, quizás la cabeza estuvo colocada sobre un pedestal para darle la altura, de la que hablamos. Acerca de la distancia utilizada para que el artista se ubicara para dibujar un modelo, que sugerían algunos tratados de pintura: consistía en tomar la altura del modelo y repetirla tres veces; pero en la toma fotográfica se tuvo que hacer más cerca que la distancia mencionada; sin embargo, existe la posibilidad de que quien lo dibujó haya tomado únicamente la altura de la cabeza como referencia para medir la distancia y no el busto completo; en este caso, la distancia de tres veces la altura de la cabeza, coincide con la distancia desde la que se hizo el disparo de la cámara.

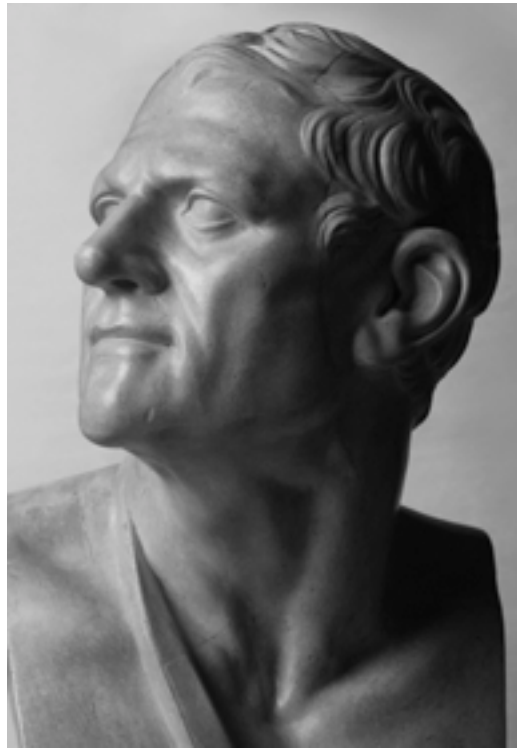
En la comparación del modelo con el dibujo; observamos, otro punto relevante, si queremos colocar la cabeza exactamente en la misma posición que el dibujo, es imposible. En la toma 1, al colocar la cabeza y hacer que el perfil de la nariz no

rebase al pómulo derecho –como está el dibujo–, entonces la oreja rebasa el perfil de la nuca. En la toma 2, si colocamos la cabeza para que podamos ver la oreja sin rebasar la nuca y el cabello detrás de ella, entonces la nariz rebasa el pómulo y no alcanzamos a ver el ojo derecho. En el dibujo, vemos que el perfil de la nariz no rebasa el pómulo, y que tampoco el perfil de la oreja rebasa la nuca.



Toma 1

La oreja rebasa el perfil de la nuca.  
(Misma iluminación y distancia)  
Lámina 3.16.



Toma 2

La nariz rebasa el pómulo  
(Misma iluminación y distancia)  
Lámina 3.17.

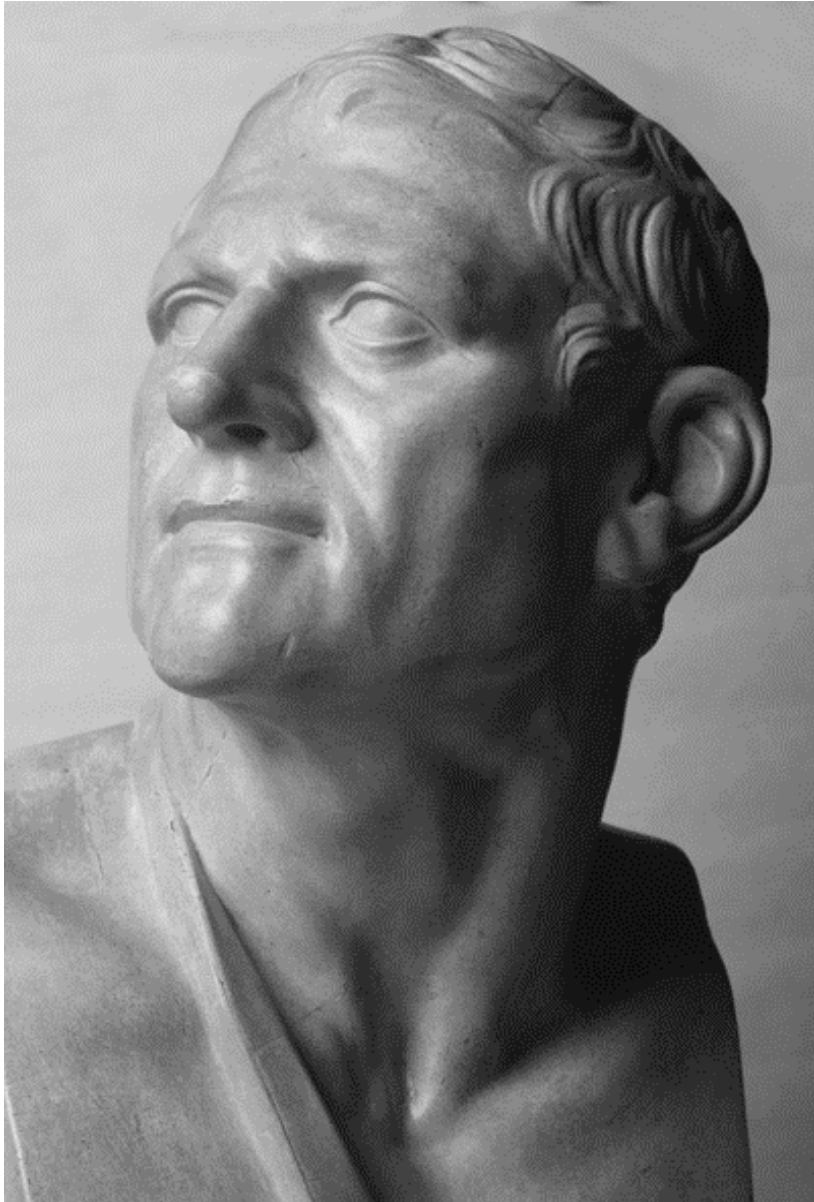
Lo anterior nos dice, que quizás cuando se dibujó el modelo, el dibujante generó un movimiento en su punto de vista, el observador hizo un giro de unos diez o quince grados alrededor de la cabeza de Cicerón, que le permitió ver otra perspectiva de la cabeza, como lo podemos ver arriba en las fotografías. Para lograr ese efecto, nuestro fotógrafo giró un poco alrededor de la cabeza de yeso para tomar la segunda toma.

De lo anterior, es posible sugerir que se haya cometido uno de los errores más comunes al dibujar, que es que el observador se mueva de lugar y de ello resulte en una imagen que abarca más que lo que realmente se veía; tal vez, al dibujar en caballete nuestro artista tenía que moverse para asomarse a ver el modelo, y esto le permitió ver un área más amplia que terminó plasmando. Esta característica genera la representación de una cabeza más ancha y plana que el modelo; pues provoca que la forma redonda del cráneo no se perciba claramente; por otro lado, nos da una vista abierta de los elementos que conforman la cabeza: la nariz, los ojos y la oreja, estos los elementos deberían girar sobre el volumen geométrico de la cabeza con la deformación que provoca la perspectiva.

Sobre el volumen y el contraste que tiene el dibujo; podemos ver que el volumen se logró por medio de un minucioso estudio de las sombras, a través de un *asciurado* multidireccional con un lápiz de punta afilada; estas detalladas sombras fueron copiadas del modelo de yeso. El ceño fruncido, los pliegues de las comisuras, el pómulo marcado, el volumen de los labios están representadas cuidadosamente. La técnica del sombreado nos remite a un grabado, lo anterior es una razón más que nos lleva a pensar que la atribución del dibujo podría ser de Gil, pues él dominaba estas técnicas, por encima de los demás académicos.

Sobre de la simetría y la perspectiva, encontramos que la boca no tiene una perspectiva simétrica; es decir, la mitad que gira hacia la izquierda, debería ser mucho más pequeña y la mitad de la derecha, más ancha. Algo semejante sucede en la mirada, los ojos en realidad parecen iguales, cuando el ojo derecho (se mira y se debería representar) más lejano, para ello debería dibujarse más angosto y pequeño, por el efecto que produce la perspectiva. Respecto a los esquemas adquiridos en el *dibujo de principios*, es posible notar un énfasis en la definición y expresión de los rasgos distintivos como ojos, nariz, boca y oreja. A partir de este análisis, deducimos que éste es un dibujo, basado más en el aprendizaje de los

esquemas de las cartillas, que en la compresión de la perspectiva o en una estructura geométrica.



*Cabeza de  
Cicerón*  
Toma  
Fotográfica 1  
Fotógrafo Víctor  
Manuel Martínez  
Rodríguez.

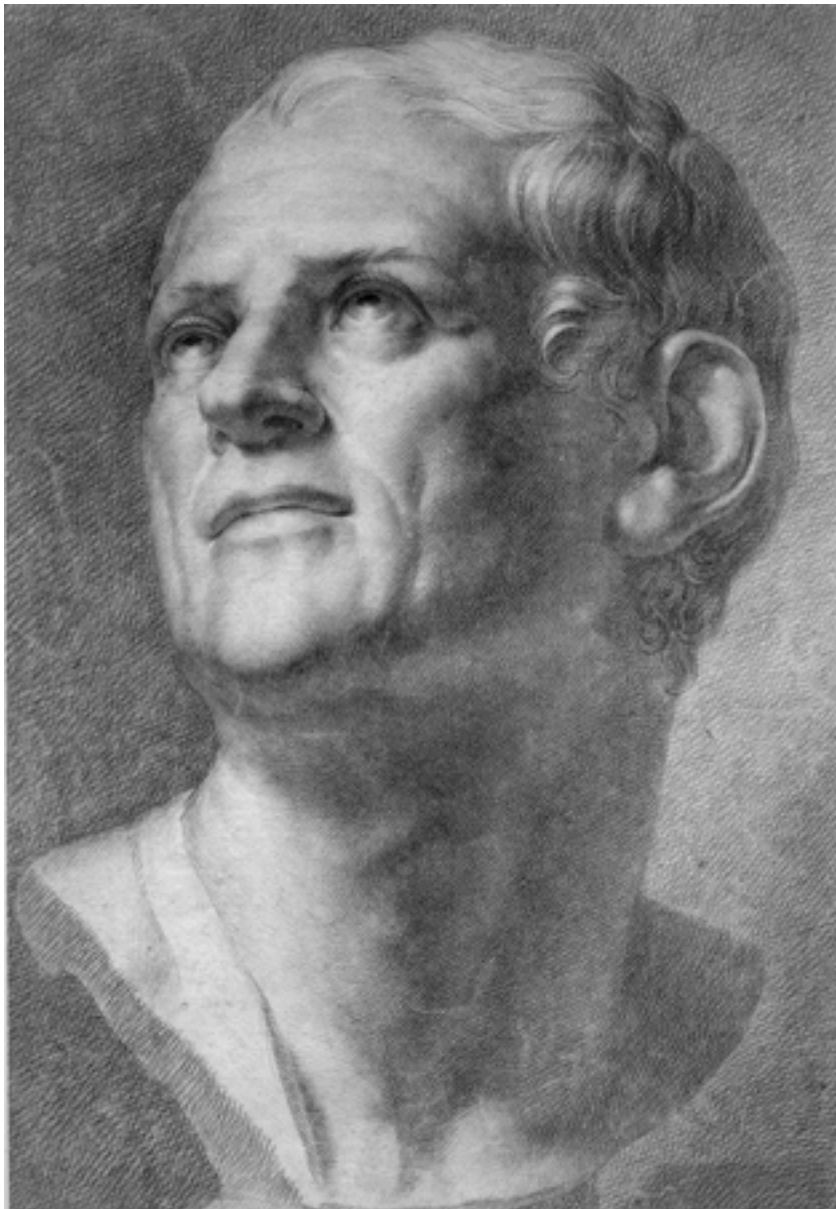
Yeso (Remesa  
anterior a 1790),  
61 x 33 x 32 cm.

Colección  
Escuela Nacional  
de Artes  
Plásticas,  
UNAM, Clave  
08-639217.

Lámina 3.18.

El artista realizó otras interpretaciones muy personales de la representación de Cicerón; una de ellas, fue la construcción de la expresión del rostro. En la mirada; el modelo de la cabeza en yeso, no tienen labrados iris ni pupilas; sin embargo, se dibujaron unos ojos que miran al cielo; para ello levantó los párpados inferiores, y dibujó pupilas e iris, que esconden casi la mitad bajo los párpados superiores,

también incluye pestañas y cejas. En los ojos encontramos otro posible error de representación– el artista tuvo que imaginar los ojos o copiarlos de alguna cartilla–, cuando los círculos de las pupilas están a tres cuartos, la perspectiva genera elipses verticales; en cambio se dibujaron elipses horizontales; así como, el ojo de la izquierda debería tener un iris un poco más angosto y pequeño, que el de la derecha.



*Cabeza de  
Cicerón.*  
(Estudio  
tomado de la  
estampa)

Lápiz de grafito  
y lápiz de  
carbón sobre  
papel,  
42,5 x 30,5 cm.  
Sin fecha y sin  
fecha.

Colección  
Escuela  
Nacional de  
Artes Plásticas,  
UNAM, Clave  
08-644691.

Lámina 3.19.



Detalle del dibujo.

Lámina 3.20.



Detalle del modelo en yeso.

Lámina 3.21.

La calidad de la técnica en el dibujo es excelente, logrando un énfasis en el claroscuro que genera volumen y acentúa las características expresivas del rostro. También, podemos ver interpretaciones en el fondo que seguramente se hicieron para generar más contraste sobre la parte del rostro iluminada, se dibujó un fondo oscuro y sobre la nuca que tiene sombra propia hizo un *asciurado* suave y luminoso, con la intención de generar mayor contraste y volumen. Los aciertos del dibujo son el brillo nítido de la mirada y el volumen del globo ocular. Otra diferencia es que la nariz del busto termina en una punta redondeada y en el dibujo agrega un sutil detalle, el cartílago de la punta de la nariz lo dividió en dos, así con esta interpretación, entre las mencionadas antes, logra un dibujo que nos evoca más a un modelo vivo que a una escultura, sin embargo, el artista termina el busto marcando que fue copiado de una escultura hasta recorta el busto para que se vean los bordes de la piedra.

Pensamos que las principales características del dibujo son: la calidad del claroscuro por medio del *asciurado*, el volumen y textura por medio de las luces y sombras, la expresión del rostro. Estos elementos podrían hablarnos de las prioridades formales al elaborar este dibujo, y podemos hacer la suposición que, Gerónimo Gil o Ximeno y Planes, podían solicitar a sus alumnos que pusieran mayor atención en las características mencionadas.



## *Dibujo al natural*

El dibujo basado en la observación estaba orientado principalmente, al dibujo de figura humana; se le llamaba de *modelo vivo*. Éste se conocía también como, *dibujo del natural*, por su relación con la naturaleza: “El arte representa a la naturaleza, pero lo hace con libertad (como enseña Aristóteles).”<sup>186</sup> Básicamente, el dibujo al natural se convirtió en la representación de cuerpo humano donde “el desnudo no es un tema del arte, sino una forma de arte.”<sup>187</sup> Así, en el Renacimiento encontramos algunos maestros, entre ellos a Alberti que recomendaba el estudio de la anatomía como una práctica para la preparación de los artistas.

Del dibujo natural hemos hablado ya en el primer capítulo; sin embargo, retomaremos en particular, el dibujo de modelo. El término podemos encontrarlo varias veces mencionado, en el *Tratado* de Leonardo, como por ejemplo, cuando dice en el capítulo XX: “Siempre se debe consultar el natural”, y más adelante nos explica en el capítulo XXX:

### Del dibujar el desnudo

Cuando se ofrezca dibujar un desnudo, se hará siempre entero y luego se concluirán los miembros y partes que mejor parezcan, e irán acordando con el todo; pues de otra manera se formara el hábito de no unir bien entre sí todas las partes de un cuerpo. Nunca se hará la cabeza dirigida hacia la parte que vuelve el pecho, ni el brazo seguirá el movimiento que le corresponde: y cuando la cabeza vuelva a la derecha, el hombro izquierdo se dibujara más bajo que el otro y el pecho ha de estar sacado afuera, procurando siempre que si gira la cabeza hacia la izquierda, quedan las partes del lado derecho más altas que las del siniestro.<sup>188</sup>

Encontramos que también que Vasari, a lo largo de su libro *Vidas*, hace referencia a otros tipos de dibujo, como la *práctica de retratar fielmente del natural, a personas vivientes*. Explica la importancia de realizar ensayos y bocetos<sup>189</sup> para lograr un balance en color y composición:

[...] se ensayan en un cartón o en otro dibujo, que sirve de estudio o modelo para iniciar la obra. Y es necesario que estén bien realizados, con buena composición y dibujo fundado y con juicio e invención, teniendo en

cuenta que la composición no es otra cosa que distribuir el lugar en donde colocar las figuras, con los espacios que estén en la impresión de la vista y no sean deformes, y que el campo de color no quede ocupado en un lugar y vacío en otro; y todo esto que nazca del dibujo y de haber hecho el artista, retratos o copias del natural o de modelos de las figuras que se pretende pintar.<sup>190</sup>

También Palomino, hace una relación entre el retrato y el dibujo al natural: “[...] a esto llamamos propiamente estudiar del natural, no copiar: que sólo se concede a un retrato, donde la total semejanza es el mayor argumento de perfección [...].”<sup>191</sup> De esta forma coloca al retrato en la cúspide del dibujo natural, pues la habilidad del artista de copiar al natural se expresa en su totalidad. De Palomino tenemos la descripción de una sesión, con modelo vivo:

El principiante provisto, como dice Antonio Palomino, de cartera, papel, regla, compás, lapicero y carbones para difuminar, se situaría frente al modelo vivo. Éste aparece sobre una tarima alta, sosteniéndose con un bastón para resistir mejor las largas jornadas de posar, en un grabado ilustrativo de los *Principios* de García Hidalgo; a su alrededor se agrupan los aprendices, cada uno provisto de los instrumentos antes señalados.<sup>192</sup>

El dibujo de figura humana fue el eje principal de la representación artística, a partir de Renacimiento; por ello, la anatomía, tomó un lugar preponderante en la educación artística académica; en ella, el conocimiento de huesos, músculos y piel era elemental. Sin embargo, debemos entender el dibujo natural como un proceso complejo que sumaba conocimientos y habilidades de la imaginación, como Gómez Molina, menciona sobre la pintura:

Los antiguos dibujos, “de antiguo”, “de estatua”, “de modelo”, “del natural”, “de composición”, “de apuntes”, “de esbozos”, solo eran dibujos porque dibujaban “el cuadro” como un suceso de lo imaginario transformado en trabajo y ceremonia. Pese a su falsificación por una teoría olvidadiza en arquetipos unitarios de proceso lineales, esos dibujos no eran otra cosa que las redes sucesivas que el gesto tendía a la imaginación. La pintura estaba hecha siempre de cientos de dibujos heterogéneos, contradictorios que, como las nuevas secuencias de fotogramas, se hacían verosímiles y mantenían su unidad por el orden férreo que la pintura daba a sus representaciones.<sup>193</sup>

## *El dibujo y el modelo de intención de Baxandall*

Aquí hemos tomado en cuenta que los académicos, además de la docencia eran a su vez artistas, por ello sabían de la utilidad del dibujo y conocían de la necesidad de elaborar propuestas para presentar proyectos a clientes por medio de bocetos; conocían la posibilidades que brindaba el bocetaje, como parte del proceso para definir un *pensamiento visual*; es decir, para construir y reconstruir, hasta lograr una imagen proporcionada y armónica. Los académicos de San Carlos, al ejercer el oficio probablemente se les había ya solicitado bocetos para firmar contratos y ser aprobados los proyectos que iban a ser financiados. De ello, suponemos la importancia que tenía que los alumnos pudieran presentar alternativas para ser corregidos y posteriormente.

Relacionar al dibujo con el modelo de intención de Baxandall, es una propuesta en la que no somos los primeros; Gómez Molina relaciona el dibujo con los *modelos de intención* en su libro: *Estrategias del Dibujo Contemporáneo* y lo vincula en varios aspectos que nos parecen muy pertinentes; uno, es que relaciona las cartillas o dibujos de principios, como un modelo de intención:

El dibujo del dibujo, este modelo de intención, se sobrepone a la práctica exterior del arte, como un modelo híbrido, autónomo, fácilmente reconocible en el que subsisten restos de un naufragio de la antigua academia, con elementos racionales de la vanguardia normativa y elementos incontrolables de un cierto modelo de libertad [...].<sup>194</sup>

En segundo lugar, lo relaciona con el sistema educativo de la Academia, como un planteamiento con objetivos que se manifiestan en el aprendizaje y proyectos del alumno; éste, por supuesto, está inmerso en el *troc* cultural:<sup>195</sup> “El modelo de intención académico, el dibujo que hace del dibujante, pese a sus transformaciones, es mucho más estable que el de su entorno cultural, se alimenta de mitos y actitudes muy resistentes que se [superponen] unos a otros y cuyas actitudes sobreviven al de sus prácticas.”<sup>196</sup>

Este último inciso, podemos decir que es un resultados laterales de la investigación de esta tesis; por ello, no es nuestro objetivo hacer aquí un análisis concluyente sobre el tema, sino abrir un espacio de discusión sobre la posibilidad de una lectura diferente sobre los dibujos, particularmente de los bocetos.

El *modelo de intención* de Baxandall es un sistema basado en las percepciones de una obra dentro de un sistema entre la obra, los análisis de la misma y el historiador: nuestro supuesto es plantear que el dibujo como un espejo del *modelo de intención*.<sup>197</sup> Quizás lo podríamos llamar *disegno*<sup>198</sup> *de intención*, aquí intención se entiende más como una “determinación de la voluntad en orden a un fin”,<sup>199</sup> y los bocetos se leerían como reflejo transparente del pensamiento del artista, en donde es posible ver cómo traduce el texto de un contrato, qué elementos incorpora, cómo elabora la composición y cómo jerarquiza los elementos, finalmente cómo evoluciona su pensamiento como solución hacia una obra final. Para ello, retomamos la definición que da Baxandall, sobre lo que es y qué nos aporta la posibilidad de explicar la estructura de una obra:

No es entonces un estado mental reconstruido, sino una relación entre objeto y sus circunstancias [...]. En general, la intencionalidad es también un modelo propuesto en el comportamiento, y es empleado para dotar de una estructura básica, a los hechos circunstanciales y a los conceptos descriptivos.<sup>200</sup>

En adelante, cuando hablemos de dibujo, nos referiremos particularmente a los bocetos o apuntes previos a una obra terminada, ya sea pintura, escultura o arquitectura. El dibujo, particularmente en el que se involucran los conocimientos de perspectiva, que se desarrollan en el Renacimiento –estos hechos circunstanciales–, obligaron al artista, a un trazo previo y a la visualización de una estructura para generar la ilusión de profundidad; una composición que busca la simetría; una figura humana que muestre los conocimientos de anatomía. Baxandall lo explica de forma puntual, al decir: “Ver estaba *cargado de teoría*.”<sup>201</sup> Gómez Molina explica esta *intención* incluso como una estrategia:

La precisión de un dibujo no está en su geometría, sino en su deseo. Su fijación dependerá de aquella parte del camino que el creador trate de ejemplificar en su propuesta: “el estilo” o la “tendencia”. Dibujar es un problema de estrategias, de énfasis, de operaciones de conocimiento más amplias que las reflexiones que sobre su objeto proponen.<sup>202</sup>

Sugerimos que se puede identificar un *modelo de intención* de los artistas, ya desde el siglo XVII, pues se pueden evidenciar principalmente a través de dos elementos: los contratos y los bocetos previos a la obra final. El contrato permitía mostrar las expectativas del cliente: “[...] estas descripciones y bocetos podían hacer referencias más o menos precisas a la iniciativa del artista o, más a menudo, a los deseos del patrono.”<sup>203</sup> El boceto era la alternativa que presentaba el artista como respuesta a la solicitud de la obra. Los bocetos se realizaban incluso antes del Renacimiento, como es posible apreciar en la definición de boceto de Vasari:

Llamamos bocetos, a un tipo de dibujos que se hacen para ensayar las actitudes y primera composición de una obra. Y se hacen en forma de mancha, apenas trazadas las líneas. Y porque surgen con rapidez de la imaginación del artista, universalmente se llaman bocetos, porque son abocetados con lápiz, carboncillo o cualquier otro instrumento, y sólo a ellos, a su ánimo sirven. Los bocetos se utilizan como base para realizar buenos dibujos, que ya se trabajan con la mayor atención posible, tratando de servirse de modelos vivos, en el caso de que el artista no se sienta capaz de realizarlos de memoria.<sup>204</sup>

Era común, desde antes del Renacimiento, que las expectativas de los patronos sobre una obra, el precio y la fecha de entrega fueran acuerdos que se realizaran por escrito. Estos contratos son el inicio del proceso que se conciliaba entre el patrón y el artista; sin embargo, estas palabras se traducirán en bocetos, como Peter Burke, explica en *Patronos y clientes*: “Además de estas descripciones y bocetos podía hacer referencias más o menos precisas a la iniciativa del artista o, mas a menudo, a los deseos del patrono.”<sup>205</sup> Las descripciones de los requisitos de la obra se solicitaban puntualmente descritos por escrito en el contrato; el artista generaba un boceto que posteriormente contaba con las observaciones del cliente, como Jonathan Brown, explica lo que sucedió en España:

En realidad la colaboración práctica entre hombres doctos y artistas fue más bien rara en la España del siglo XVII, a pesar de ser constantemente propuesta por los teóricos. Numerosas circunstancias sociales y profesionales coadyuvaban a mantener los dos grupos separados, pero quizás, la razón más importante de que sólo raramente establecieron contactos, se encuentre en que las realidades del mercado artístico no favorecieron al método de consultas. En la práctica muy pocas veces podían establecer las fórmulas iconográficas; era éste un derecho reservado a los clientes, quienes suministraban detalladas instrucciones para las obras que encargaban y obligaban a los pintores a presentar dibujos preliminares para asegurarse de que eran obedecidos.<sup>206</sup>

Esta práctica, junto con otras tradiciones pictóricas, fue traída a la Nueva España, pero volviendo a la evolución de la idea en el pensamiento visual, ésta es posible encontrarla en los bocetos, y como ejemplo, tenemos algunos de los dibujos de Durero. Entre los apuntes del pintor alemán, podemos ver valiosos bocetos de obras que muestran esta evolución, como el grabado de Cristo frente a Pilatos. A través de un dibujo, es posible observar cómo se desarrolla una composición y cómo se transforma en la obra terminada. El boceto es el camino de búsqueda para encontrar una respuesta que se depura, recompone, rectifica y completa para convertirse en la obra final; y que el artista consideraba la más permitente y adecuada para la solicitud del cliente, y que éste último aprobaba pagar. Como ejemplo en la Academia de San Carlos encontramos el óleo de Rafael Ximeno y Planes de *El milagro del Pocito*, que sirvió como modelo, para la posterior realización del plafón de la capilla, en Real Colegio de Minería.

La descripción de la imagen en el contrato era fundamental para la construcción del dibujo, ya sea el texto que elaboraba el cliente, o en el proceso de enseñanza aprendizaje en la academia. Actualmente, cuando el profesor describe la forma para el alumno; aporta valiosa información que el alumno incorpora al dibujo, por ejemplo, cuando maestro le dice: –mira, como el pliegue de la pierna se convierte en una línea que baja, ve cómo la línea va perdiendo peso y finalmente se desvanece, mira la sombra que marca el muslo, observa la forma que tiene, cómo tiene una gradación de tono, que es más oscuro cuando es más profundo, visualiza la forma del figura sobre el fondo, etcétera–. Proponemos, que la

conjunción del lenguaje verbal y la construcción de la imagen nos parece natural e importante para la enseñanza del dibujo.

No es nueva la postura de que las reglas de visión son paralelas a las leyes de la gramática y la lingüística, esta propuesta nuevamente se ve impulsada en el siglo pasado por Chomsky; sin embargo, Marr<sup>207</sup> presenta una propuesta muy particular:

Un elemento fundamental era la creencia de que la visión se construye gracias a las descripciones simbólicas eficaces de las imágenes que el sujeto encuentra en el mundo. Como una vez lo expresó, estas imágenes deben dar al sujeto que contempla una descripción útil, no obstruida por información irrelevante. Y al optar por una descripción de tipo simbólico, Marr, se apartó decididamente de los investigadores que creían en la “percepción directa”, e ingresó en el nuevo campo de la ciencia cognitiva.<sup>208</sup>

Marr nos da la pauta para pensar la construcción de la imagen está basada en los conocimientos basados en las descripciones de la imagen que se mira y dibuja. Para reforzar esta idea, Norman Bryson, en *Visión y Pintura*, explica que la representación está precedida por una imagen mental; ésta la podemos equiparar al concepto que Alberti planteaba, como *disegno interno*:

El contenido de la imagen se supone anterior a su exteriorización física. La imagen representada se postula, como eco o repetición, más o menos distorsionada, de una imagen previa cuya existencia, sin embargo, no hay prueba; o más bien, la imagen representada es en sí vista como evidencia, como producto y prueba de una encarnación anterior más perfecta. Esa imagen anterior se localiza en un espacio mental, situado en la psique del pintor.<sup>209</sup>

Es probable que el artista logre desarrollar varios *disegnos internos*, como repuestas a la solicitud del contrato. Así un artista, con talento en el dibujo, logre varias alternativas para ser evaluadas y corregidas; en principio, por el mismo artista, o por su maestro –en caso de contar con este apoyo–. Así, podemos inferir, que las representaciones de una imagen previa pueden tener varias representaciones; para evolucionar y ser pintadas posteriormente.



Christ before Pilate.  
Sketch  
Engraved

Albrecht Dürer, *The human figure by Albrecht Dürer, The complete Dresden Sketchbook*, New York: Edited by Walter L. Strauss, Dover Publications, Inc., 1972. pp. 68-69.

Láminas 3.22, 3.23.

(La imagen del boceto se colocó reflejada para comparar con el original)

En España, este tipo de dibujo era llamado: *intentos*, como Carducho los nombraba. Alfonso Pérez Sánchez se refiere a los mismos, como *rasguños*: “Los rasguños, que equivalen al italiano «*schizzi*», mal traducido a veces por «esquicios». Estos intentos, es decir, los primeros y “*aún imprecisos* tanteos de composición, movimiento y acciones.”<sup>210</sup> Mary Crawford Volk explica que los bocetos de Carducho son proyecciones de composiciones y considera que incluso algunos bocetos pueden ser considerados, como muestras brillantes de su trabajo.<sup>211</sup> Comentarios similares sobre bocetos, podemos encontrar en los análisis sobre la obra de pintores. ¿Por qué el trazo de algunas líneas puede ser tan cautivador y puede convertirse en muestra de las habilidades de un pintor? Carducho planteaba un origen mental de la pintura, como la *idea*,<sup>212</sup> el boceto es la materialización de la idea a partir de lo anterior, es posible decir que el dibujo logra imprimir el *pensamiento* del artista. Sin embargo, la *idea* podía ser sugerida por el cliente, que es posible leer en contratos que respondían a los gustos estéticos de los clientes, como sugiere Jonathan Brown:

En la práctica, muy pocas veces podían los pintores establecer las fórmulas iconográficas; era éste un derecho reservado a los clientes, quienes suministraban detalladas instrucciones para las obras que encargaban y obligaban a los pintores a presentar dibujos preliminares para asegurarse de que eran obedecidos.<sup>213</sup>



Pacheco también considera los bocetos, como necesarios para elaborar la obra: “los pensamientos y rasguños con que se han de prevenir para la ejecución de lo que se ofrece pintar”,<sup>214</sup> y explica que los *rasguños*, *debuxos* y *cartones* son propios de pintores avanzados, “obligados a hacer cosas nuevas”.<sup>215</sup> De esta manera, vincula la etapa creativa y visualización del proyecto, con los dibujos preparatorios y previos a la obra. Y cita: “[...] donde por un rasguño, sólo se conocen los valientes hombres (como por la uña, el león).”<sup>216</sup> ¿Acaso se refiere a que por el dibujo es posible juzgar la grandeza del pintor? Podemos pensar que sí, pues con este comentario, inicia su comentario sobre Durero.

Aunque tratadistas y pintores como Pacheco, buscaban que el pintor contara con los conocimientos iconográficos para construir un respaldo que ofrecían cierta autoridad intelectual al artista, siempre estaba presente la voluntad de aquel que financiaba la obra: “El cliente estaba dispuesto a decirle exactamente lo que quería y hacerlo mostrar por adelantado”.<sup>217</sup> Sin embargo, no es posible decir que el trabajo del pintor se limitaba a la traducción de un lenguaje verbal a imágenes visuales. La distancia entre ambos lenguajes y el infinito universo de posibilidades que permite la pintura y el dibujo, deja un amplísimo margen de construcción al creador. Contrario a lo que algunos autores piensan, independientemente de la puntual solicitud de un cliente es imposible dejar de considerar las variaciones. Estas variantes podemos contemplarlas de forma simple, entre un boceto y la obra terminada.

También encontramos en la obra de Campomanes, un concepto que define, como *grafidia*, y lo explica como esencial para los artesanos, diciendo: “*Grafidia*, que es dibujo, para diseñar las historias y las cosas que hubiere fabricado el artífice en la imaginación.”<sup>218</sup> Así cuando se habla de dibujo el concepto vuelve a parecernos básicamente el *disegno interno* de Alberti y en el cabe, el modelo de intención de Baxandall, el dibujo muestra qué es lo quiere plasmar el artista y cómo lo construye. Sobre el *disegno interno* y la materialización de las ideas de los artistas no hemos ahondado en el contexto de

la Academia de San Carlos; sin embargo, este enfoque nos parece valioso y abre una oportunidad para una nueva búsqueda.

De lo anterior, podríamos plantear una hipótesis para una posterior investigación: En la Academia de San Carlos en el siglo XVIII, acaso existió una educación orientada a la traducción del discurso verbal al discurso visual por medio del bocetaje. Ésta se basaría en el estudio de los dibujos y obras terminadas realizadas por académicos y alumnos de ese período.



Bocetos a lápiz de Ximeno y Planes, que pueden servir de ejemplo como hipótesis de una misma composición.

Ximeno y Planes, Rafael, *El Pintor Rafael Ximeno y Planes: su libreta de dibujos*, Xavier Moysen. México: Sociedad de Exalumnos de la Facultad de Ingeniería, 1985. P. (S.n.)

Láminas 3.24, 3.25.



Bocetos en aguada, de Ximeno y Planes, que pueden servir de ejemplo como hipótesis de una misma composición.

Ximeno y Planes, Rafael, *El Pintor Rafael Ximeno y Planes: su libreta de dibujos*, Xavier Moysen. México: Sociedad de Exalumnos de la Facultad de Ingeniería, 1985. P. (S.n.)

Lámina 3.26.

### *Conclusiones del capítulo*

Iniciamos este último capítulo, con la reflexión acerca de la *observación*, que dividimos en dos verbos diferentes: *ver* y *mirar*. Revisamos como definen diferentes autores estos conceptos, sus similitudes y diferencias, y cómo influyeron en la enseñanza de la academia; en general, se tiene una idea que *ver* es más un acto pasivo; sin embargo, vimos como desde la postura cognitiva es posible decir que *ver* no concierne únicamente al ojo, sino que siempre está vinculado al cerebro. Así que esta separación de conceptos puede concebirse probablemente más hacia una diferencia basada en la reflexión que puede hacer el observador sobre lo que se ve; entonces, se refieren al concepto de *mirar*. Esta idea la podemos relacionar con el disegno interno.

Otro concepto que analizamos fue la *memoria*, que consideramos un factor fundamental para dibujo: para que el alumno pueda hacer una retención de la

imagen para plasmarla en el papel y en el aprendizaje de los esquemas. Gombrich plantea que esta memorización se hace por medio de ejercicios de repetición; entendemos entonces, la importancia de copiar una y otra vez las cartillas de principios dentro de las academias; así, los alumnos lograban almacenar en su memoria de largo plazo, esquemas que servían como base y estructura, que eran recuperados al enfrentarse posteriormente al *dibujo al natural*, que consistía en hacer un dibujo de un modelo vivo.

Sobre los esquemas estéticos, encontramos que es un sistema de enseñanza, teorización y memorización eficiente, pero por otro lado, es evidente el objetivo de una estandarización de las formas y la estética; Pevsner expone sobre la Academia de San Fernando, la siguiente idea, que pensamos que esto aplica también a la Academia de San Carlos:

Por eso, más importante que cualquier rivalidad personal o jurídica, e incluso más importante que el problema de la justa orientación del gusto, aunque éste fuera un auténtico caballo de batalla, por así decirlo supraestructural, fue la invasión progresiva por parte de la academia de áreas de influencia. He aquí, pues, la relación de poderes: reglamentación de la enseñanza artística del país e imposición de un gusto oficial; descalificación de los gremios artesanales como generadores autónomos de gusto artístico; responsabilización directa en la conservación y restauración del patrimonio monumental; dirección de la investigación historiográfica y de la especulación estética; reparto de cualificaciones, dignidades y prebendas. Con este vasto campo de acción, no hay duda de que la Academia dominó la dirección artística del país.<sup>219</sup>

Asimismo, completa la idea, que Gil tenía para la academia de: “el ser y esencia de escuela pública, contra todas las intenciones del rey, que con ella quiere dar testimonio del amor y el cuidado que le deben sus vasallos de estos reinos y del empeño con que procura su bien y felicidad.”<sup>220</sup>

Desde un enfoque didáctico, pensamos que el dibujo que analizamos puede revelar un sistema con objetivos claramente planteados, incluso el modelo de intención de la misma academia. Podemos leer el plan de estudios de San Carlos, y saber específicamente qué conocimientos debían tener los alumnos y a qué

autores debían conocer; sin embargo, no hay una metodología explícita en los documentos, de cómo se impartían las clases, con un solo método similar al que se llevaba en los talleres medievales de “dibujar y corregir”. Sin embargo, a partir del dibujo, *La Cabeza de Cicerón*, podemos inferir las prioridades que podemos ver plasmadas en el dibujo, seguramente eran las que se enfatizaban en las clases: conocimientos de cómo colocar e iluminar al modelo para ser dibujado, la expresión del rostro, un contraste de claroscuro, un volumen a través de la representación cuidadosa de un mapeo de sombras y luces, por medio de la técnica del *asciurado* de gran calidad y limpieza de línea.

Podemos considerar que el sistema de la Academia de San Carlos generó un poder elitista del conocimiento y el ejercicio del arte en la Nueva España. Un ejemplo es, que todos los alumnos que solicitaban ingreso eran admitidos, sin importar su situación económica, pues la Academia era gratuita; sin embargo, eran aceptados siempre y cuando demostraran pureza de sangre; de esta forma, existía una clara discriminación en el sistema de enseñanza, pues sabemos de talentosos artistas mulatos o indios, que no contaron con este privilegio.<sup>221</sup>

Por otro lado, desde una visión actual, podemos citar a Gardner, que toma en consideración el talento individual, como un factor muy importante para la enseñanza, esta característica nunca fue considerada en las academias, en general –y en San Carlos en particular–, y aunque se mencionan en los documentos de la Academia, como el programa de estudios, donde Gil menciona el talento de los alumnos: “[...] se hace preciso nombrar de entre los jóvenes más adelantados, uno que sea académico mérito [...]”<sup>222</sup>

No hay estrategias para los alumnos poco talentosos. Aunque sí podemos decir que los alumnos aventajados contaban con incentivos, como premios o becas; incluso, lo vemos en las recomendaciones que Gil hizo para que sus alumnos más destacados participaran en las expediciones.

Toda esta búsqueda de una armonía, de un orden y una belleza en las academias, siempre terminaba por confrontar al artista, con una realidad diferente; particularmente, cuando hablamos del dibujo de modelo vivo, Kenneth lo resume: “Paradójicamente, la búsqueda académica de la perfección de la forma, a través del estudio del desnudo se convierte en un medio de observar la humillante imperfección a la que está condenada habitualmente nuestra especie.”<sup>223</sup> El arte entonces, justifica su existencia, como una ventana para que el hombre pueda mirar un mundo más bello.

---

<sup>1</sup> J. Dewey (1934), Gombrich (1963), Arnheim (1974), Eisner (1972), Gardner (1993), entre otros.

<sup>2</sup> Academia de Bellas Artes Jan Matejko de Cracovia, en Polonia utiliza actualmente el método de la Academia Florentina. (Akademia Sztuk Pięknych Im. Jana Matejki) [www.asp.krakow.pl](http://www.asp.krakow.pl)

<sup>3</sup> Nikolaus Pevsner, *Academias de Arte: Pasado y presente*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982, p. 122.

<sup>4</sup> Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827). Bajo la influencia de Rousseau, planteó una filosofía educativa a través de su novela *Lienhard and Gertrude*. Diseña un sistema de enseñanza del dibujo que no estuviera basado en el ensayo y error. Basado en líneas y figuras geométricas.

<sup>5</sup> John Ruskin (1819-1900). Primer titular de la cátedra de dibujo, conocida como Escuela de Dibujo de Ruskin, en la Universidad de Oxford. Autor de *Piedras de Venecia* (1851), y *Las Siete lámparas de la arquitectura* (1849).

<sup>6</sup> Joseph Neef (1808-1978). Miembro de Instituto Pestalozzi. Autor de *Sketch of a Plan and method of Education*.

<sup>7</sup> John Gadsby Chapman (1808-1889). Autor de la influyente obra *The American Drawing Book*. El libro comienza con la famosa declaración: “Todo aquel que puede aprender a escribir puede aprender a dibujar.”

<sup>8</sup> Walter Smith. (1836-1886). Define al dibujo industrial, por medio de una serie de conferencias. Autor de *Art Education Sholastic and Industrial* en 1872.

<sup>9</sup> Gerardo Murillo, Dr. Átl (1875-1964). Pintor y escultor. Estudió en Bellas Artes y después viajó a Europa. Brillante paisajista mexicano de volcanes. Inventor de los átlcolor, resina sólida basada en pigmentos.

<sup>10</sup> José Clemente Orozco (1883-1949). Muralista y caricaturista. Nace en Guadalajara y viaja a la Ciudad de México; estudió agricultura, y finalmente ingresó a Bellas Artes, a los 23 años. En sus famosos murales rechazó todos los lineamientos académicos del dibujo enseñados en San Carlos.

<sup>11</sup> José Joaquín Quirino Marcelino Clausell Francois (1866-1935). Abogado, reportero, caricaturista y pintor campechano. Pintor autodidacta, paisajista impresionista.

<sup>12</sup> Luz del Carmen Vilchis, cita: “Ya desde 1862, Horace Locoq de Boisbaudran hablaba, en su texto sobre la formación del artista, acerca de la importancia de ver, no con la vista sino con el cerebro.” Luz del Carmen Vilchis, *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, p. 93.

<sup>13</sup> Maurizio Vitta, *El sistema de las imágenes*, España: Paidós, 2003, p. 34.

<sup>14</sup> Plotino Filósofo (204-270). Griego, neoplatonista y consejero del emperador Galiano. Escribe las *Enéadas*.

<sup>15</sup> Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos, desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid: Edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Cátedra, 2002, p. 93.

<sup>16</sup> Jean Chateau, *Las fuentes de lo imaginario*, España: Universitarias, 1976, pp. 99-100.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

<sup>18</sup> Rudolf Arnheim, *El pensamiento Visual*, España: Paidós, 1986.

<sup>19</sup> “La inteligencia visual ocupa casi la mitad de su corteza cerebral. Normalmente, está conectada con sus inteligencias emocional y racional. Construye las elaboradas realidades visuales en las que usted vive, se mueve e interactúa. Envía esas construcciones a sus inteligencias emocional y racional.” D. Donald Hoffman, *Inteligencia Visual. Cómo creamos lo que vemos*, España: Paidós, 2000, p. 278.

<sup>20</sup> “[...] el dibujo es una acción fundamental para comprender la realidad, dado que involucra el pensamiento complejo y la intencionalidad, los cuales responden a las imágenes mentales, reales o ficticias, en las que dan tantas interpretaciones, como capacidades de visualización existan.” Vilchis, *op.cit.*, p.17.

<sup>21</sup> “Entre el mundo de la mente y el mundo de la extensión existe una barrera: la membrana retiniana. Afuera, una realidad preexistente y plenaria, inundada de luz, rodea al yo por todas partes: dentro, un reflejo de esa realidad luminosa es captado por una conciencia pasiva y especular. El yo no es responsable de construir el contenido de su conciencia: no puede hacer nada por detener ni modificar la corriente de estímulos informativos que le llega: el campo visual que percibe está allí en virtud de unas estructuras anatómicas y neurológicas que escapan a su influencia. Del cuerpo material y muscular, que es continuo con la realidad física y capaz de actuar dentro de ella, se ha abstraído, simplificado y reducido. En su formulación clásica y albertiana, ese organismo perceptivo es monocular, se ha convertido en un solo ojo separado del resto del cuerpo y suspendido en un espacio diagramático.” Bryson, Norman, *Visión y pintura*, Madrid: Alianza Editorial, 199, pp. 27-28.

<sup>22</sup> Francisco Pacheco cita a Alberti de su libro *Dellapittura*

<sup>23</sup> Elliot W. Eisner, *El arte y la creación de la mente*, Barcelona, Paidós, 2004. pp.18-30.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>25</sup> Bryson, *op. cit.*, p. 24.

<sup>26</sup> Ernest Gombrich, *Arte e Ilusión*, Madrid, Debate, 1998, p. 133.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 134.

<sup>28</sup> “Aprender a dibujar es la experiencia esencial de aprender a ver, y en ambos procesos se definen las bases fundamentales de los vínculos entre pensar y hacer, entre conocimiento e imagen.” Vilchis, *op. cit.*, p. 97.

<sup>29</sup> El programa de estudios de la Academia de San Carlos inicia con el siguiente texto: “Deseando el mayor adelantamiento de la juventud, y para que a ésta se le faciliten todos los medios posibles para que pueda aprender sus respectivas artes con mayor facilidad, método y con todos los conocimientos que son precisos a un buen profesor [...]” Eduardo Báez Macías, *Gerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 84.

<sup>30</sup> Caja, *et. al*, *La educación visual y plástica hoy*, Barcelona, Graó, 2001, p. 26.

<sup>31</sup> Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, España, Herman Blume, 1987, p. 79.

<sup>32</sup> “El símil de la ventana de Alberti define al cuadro no sólo como registro de una experiencia visual directa, sino también más específicamente, como representación, «perspectiva» [...], «perspectiva es una palabra latina que significa una vista a través de algo»; y si Alberti introduce su símil es para conducir desde él hasta lo que constituye la descripción escrita más antigua de un método que permita construir Durchehung sobre una base estrictamente geométrica [...]” Erwin Panofsky, *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Alianza Editorial, España. 2004, p. 187.

<sup>33</sup> Las cursivas de la autora.

<sup>34</sup> En este último capítulo citaremos constantemente el pensamiento de Palomino Castro y Velasco, no debemos olvidar, ser referido por la Junta Preparatoria para la argumentación para la fundación de la Academia San Carlos, además de la existencia con dos ejemplares en biblioteca de la misma, y ser parte del programa de estudios que Gerónimo Gil planteó –como ya mencionamos en los capítulos anteriores–.

<sup>35</sup> Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y Escala Óptica*, Tomo III, Aguilar, Madrid, 1988, p. 320.

<sup>36</sup> Báez Macías, 2001, *op. cit.*, p. 84.

<sup>37</sup> Caja, *et. all*, *op. cit.*, p. 14.

- 
- <sup>38</sup> Eisner, *op. cit.*, p. 113.
- <sup>39</sup> Svetlana cita a Constantijn Huygens en su idea del arte figurativo. Alpers, *op. cit.*, p. 39.
- <sup>40</sup> Gombrich, *op.cit.*, p. 28.
- <sup>41</sup> *Ibid.*, p. 103.
- <sup>42</sup> Karin Hellwig, *La literatura artística española en el siglo XVII*, la Balsa de la Medusa, Madrid: Gráficas Rógar, 1999, p. 254.
- <sup>43</sup> Ruskin, Madame Marie Elisabeth Cave, Betty Edwards, entre otros.
- <sup>44</sup> Harold Speed, *La Práctica y la Ciencia del Dibujo*, Buenos Aires, Albatros, 1941. p. 43.
- <sup>45</sup> “El dibujo de un contorno tiene éxito, porque el efecto de consumación llena de sustancia su interior.” Arnheim, *op.cit.*, p. 98.
- <sup>46</sup> “El estilo lineal es un estilo de la precisión sentida plásticamente. La delimitación uniforme y clara de los cuerpos proporciona al espectador un sentimiento de seguridad, como si pudieses tocarlos con los dedos; todas las sombras modeladoras se ajustan de modo tan pleno a la forma, que casi solicitan el sentido del tacto.” Heinrich Wollffin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, España: Óptima, 2001, p. 40.
- <sup>47</sup> “La división de visión óptica y visión “háptica” (o tacto visual) se encuentra igualmente en autores más recientes, en especial Henri Maldiney, Gilles Deleuze (en su libro sobre Francis Bacon) o Pascal Bonitzer (que aplica la idea de “tacto visual”, al primer plano cinematográfico).” Jaques Aumont, *La imagen*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 115.
- <sup>48</sup> Gombrich, *op.cit.*, p. 148.
- <sup>49</sup> Kimon Nicolaidis (1891-1938). Arquitecto norteamericano, pintor y maestro de arte.
- <sup>50</sup> Kimon Nicolaidis, *The Natural Way to Draw*, USA: Houghton Mifflin Company Boston, 1941, p. 5.
- <sup>51</sup> Michael Baxandall, *Modelos de Intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, España: Herman Blume, 1989, p. 18.
- <sup>52</sup> Nicolás de Cusa (1401-1464). Matemático y filósofo. Escribió el tratado *De ludo glob*, obra que influyó en la estética del siglo XVI.
- <sup>53</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, Madrid: Akal, 1991, p. 82.
- <sup>54</sup> Tatarkiewicz, *Ibid.*, p. 81.
- <sup>55</sup> “Lo fundamental en el arte es la imitación (*imitatio*). Esta tesis, aunque conocida desde hace siglos, era una novedad porque, cuando no la teoría del arte, el arte mismo –especialmente el bizantino– la habían olvidado. Además la tesis cobraba un sentido distinto del primitivo, puesto que en el Renacimiento se trataba menos de imitar a la naturaleza (este postulado, bajo la influencia del platonismo, fue relegado a un segundo plano) y más de imitar a los modelos perfectos, es decir, los antiguos” Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, Madrid: Akal, 1991, p. 93.
- <sup>56</sup> Girolamo Savonarola (1452-1498) Prior del monasterio de San Marco en Florencia, durante algún tiempo el hombre más influyente de Florencia, fue excomulgado por Alejandro VI. Propuso importantes tesis sobre estética de su época sobre una línea humanista.
- <sup>57</sup> Las cursivas son de la autora.
- <sup>58</sup> Blunt Anthony, *La teoría de las artes en Italia*, Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 1956, p. 40.
- <sup>59</sup> “Lo que el pintor hace, lo que el científico hace, es comparar esos esquemas con los empíricamente observados; su producción no será una Copia Esencial que refleje el universo, como verdad trascendente; será una mejora provisional y temporal del repertorio existente de hipótesis o esquemas, mejorado porque ha sido contrastado con la realidad mediante refutación.” Bryson, *op.cit.*, p. 39.
- <sup>60</sup> Blunt cita a H. Ludwig. Blunt, *op.cit.*, 1956, p. 40.
- <sup>61</sup> *Ibid.*, p. 51.
- <sup>62</sup> La alegoría del *diseño* en Ripa consiste en un hombre que en su mano izquierda sostiene un espejo.
- <sup>63</sup> Leonardo Da Vinci, *Tratado de pintura*, Argentina: AGEBE, 2004, p. 27.
- <sup>64</sup> Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 81.
- <sup>65</sup> Wilhelm Dilthey, *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 272.



- 
- <sup>66</sup> “La lógica de la Mirada está, por tanto, sujeta a dos grandes leyes: la reducción del cuerpo (del pintor, del espectador) a un solo punto, la *mácula* de la superficie retiniana, y la colocación del momento de la Mirada (del pintor, del espectador) fuera de la duración espacial y temporalmente, el acto de ver se concibe como la supresión de las dimensiones de espacio y tiempo, como la desaparición del cuerpo y su sustitución por un *acies mentis*, un sujeto vidente, reducido a un punto.” Bryson, *op.cit.*, p. 107.
- <sup>67</sup> *Ibid.*, p. 106.
- <sup>68</sup> Alpers, *op.cit.*, p. 62.
- <sup>69</sup> *Ibid.*, p. 75.
- <sup>70</sup> E.N.A., doc. n. 149.
- <sup>71</sup> *Ibid.*, p. 72.
- <sup>72</sup> En el siglo XVI, Zuccaro define el *disegno esterno*, como la forma de conocer las cosas visibles
- <sup>73</sup> Hellwig, *op.cit.*, p. 255.
- <sup>74</sup> Jorge Sanz, *El dibujo de Arquitectura*, Madrid: Nerea, 1990, p. 68.
- <sup>75</sup> Cuando el dibujo se traduce en valores matemáticos y absolutos.
- <sup>76</sup> Se define: “como pluralidad de significados de un mensaje, con independencia de la naturaleza de los signos que lo constituyen”, en el Diccionario de la Real Academia.
- <sup>77</sup> Donis A. Dondis, *La sistáxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. 127.
- <sup>78</sup> Juan Bordes, *Historia de las teorías de la Figura Humana*, Madrid: Cátedra, 2003, p. 13.
- <sup>79</sup> Howard Gardner, *La nueva ciencia de la mente*, España: Paidós, 1996, p. 302.
- <sup>80</sup> Cuando Simónides aplica los principios del arte de la memoria, se convierte en una *techné* o *método mnemoténico*. “Para Warburg [...], la *Mnemosine* no quiere decir otra cosa que “un inventario que comprueba características pasadas, las que el mismo artista reclama para rechazar o comulgar, a partir del gran impluso que ofrece esa conglomeración de impresiones” Linda Báez Rubí, *Mnemosine novohispánica*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, p. 216.
- <sup>81</sup> Báez Rubí, *op.cit.*, p. 23.
- <sup>82</sup> “Siguiendo esta línea de oratoria cristiana, contamos con el texto de Marciano Capella, *De nuptiis Philologuie et Mercurio* (430 d. C.), obra que sistematizó para la Edad Media el sistema educativo antiguo bajo las siete artes liberales. Al tratar la retórica, capella consideró la memoria, en una de las cinco partes que la conformaban, a saber: *inventio* (invención), *dispositio* (disposición, orden), *elocutio* (elocución), *memoria* (memoria) y *pronuntiatio* (pronunciación).” Báez Rubí, *Ibid.*, p. 29.
- <sup>83</sup> *Ibid.*, p. 48.
- <sup>84</sup> *Ibid.*, p. 57.
- <sup>85</sup> “Así, la doble naturaleza de la imagen, que Platón consideraba bajo sospecha a causa de su intolerable ambigüedad, en Aristóteles no sólo deviene el elemento constitutivo de toda figuración visual, sino también una clave para comprender el funcionamiento de la memoria y, en perspectiva, del conocimiento. Ante una imagen (tanto si se trata de rememoración como de percepción) la conciencia oscila entre dos estados: ésta puede *verla* como objeto, dibujo o copia de algo, o puede ignorar su concreción e *imaginar* el objeto allí representado.” Vita, *op.cit.*, p. 34.
- <sup>86</sup> *Ibid.*, p. 201.
- <sup>87</sup> Costanza Papagno, *La Arquitectura de los Recuerdos*, España: Paidós, 2008, p. 94.
- <sup>88</sup> José María Ruiz Vargas, *La memoria humana. Función y estructura*, Madrid: Editorial Alianza, 1994, p. 31.
- <sup>89</sup> *Ibid.*, p. 94.
- <sup>90</sup> *Ibid.*, p. 111.
- <sup>91</sup> Gombrich, *op.cit.*, p. 75.
- <sup>92</sup> “Existen distintas formas de memoria implícita, además de la procedimental motora, perceptiva o cognitiva.” Papagno, *op.cit.*, p. 84.
- <sup>93</sup> Sugerimos que el instrumento de dibujo no debe estar estrangulado por los dedos, debe poderse mover fácilmente, sujeto por el pulgar y el índice; apoyado en el dedo medio. La mano no debe apoyarse por el dorso sobre el papel, y en caso de ser necesario sólo debe ser por el

---

nudillo del meñique que toque el papel como guía. Esta posición permite la movilidad del instrumento para cambiar de ángulo el trazo y que corra en líneas curvas o rectas libremente, con un trazo que sale desde el hombro.

<sup>94</sup> “La memoria implícita, en cambio, es inconciente y se pone en práctica, mediante una prestación específica.” Papagno, *op.cit.*, p. 48.

<sup>95</sup> Bryson, *op.cit.*, p. 66.

<sup>96</sup> “[...] un paciente con un trastorno de memoria a corto plazo visuoespacial que no era capaz de copiar dibujos [...]” Papagno, *op.cit.*, p. 36.

<sup>97</sup> “El almacén de memoria de largo plazo se distingue por cuatro parámetros: [...] la duración es de meses o años [...]. En segundo lugar su capacidad es muy amplia, sin límites bien definidos [...] la representación de la información es de naturaleza semántica [...]” Papagno, *Ibid.*, p. 50.

<sup>98</sup> Por ejemplo, en comparación a el “hombre de palitos” que a todos nos enseñaron a dibujar de pequeños; un alumno más avanzado tendrá en su memoria, formas más complejas como ojos, caras, una figura humana completa. Así, si nos solicitan dibujarnos a nosotros mismo usaremos los elementos que se encuentran en nuestra memoria para representarnos, líneas simples o volúmenes complejos.

<sup>99</sup> “Bartlett concluyó que tanto la codificación de la información nueva, como el recuerdo posterior están guiados por una estructura mental llamada esquema.” Ruiz Vargas, *op.cit.*, p. 190.

<sup>100</sup> Gardner, *op.cit.*, p. 151.

<sup>101</sup> Estas propuestas son de autores, como: Newell, Simon, Carnegie-Mellon.

<sup>102</sup> Noam Chomsky (1928-). Filósofo de estudios lingüísticos y político activo, profesor del MIT. Para más información: <http://www.chomsky.info/bios.htm> (10 de abril, 2010.)

<sup>103</sup> Karl Pribram (1919-). Psicólogo y siquiatra austriaco, trabaja en la Universidad de Stanford, presentó su hipótesis holográfica en su libro *Lenguajes of the Brain*.

<sup>104</sup> Gardner, *op.cit.*, p. 309.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>106</sup> Báez, *op.cit.*, p. 84.

<sup>107</sup> Ernest Gombrich, *Arte e Ilusión*, Madrid, Debate, 1998, pp. 134-135.

<sup>108</sup> Dondis, *op.cit.*, p. 33.

<sup>109</sup> Gombrich, *op.cit.*, p. 133.

<sup>110</sup> “En el dibujo se reflexiona sobre la realidad a través de composiciones de contornos, cuya esencia es la búsqueda de la forma, y su manifiesto, la configuración expresiva relacionada con contenidos emotivos y gestuales.” Vilchis, *op.cit.*, p. 97.

<sup>111</sup> Archivo de la Escuela Nacional de Arquitectura (en adelante E.N.A.) documento número: 242, folio 7.

<sup>112</sup> Inclusive en los inventarios de la Academia de San Carlos se encuentran estampas de máquinas y coches.

<sup>113</sup> Palomino, *op.cit.*, Tomo II, p. 293.

<sup>114</sup> Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de La Nueva España*, México: Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 50.

<sup>115</sup> “[...] *esquema* ... para expresarnos con términos más actuales, a los rasgos pertinentes de una imagen (rasgos imaginarios, sí, y no obstante, no adecuadamente representables como características de la figura). Kant escribe que, así como los esquemas y no las imágenes están en la base “de nuestros conceptos sensibles puros”, y al “concepto de un triángulo en general, ninguna imagen de éste (es decir, ninguna figura) sería nunca adecuada [...]” Emilio Garrón, *Imagen Interna, figura-signo y el esquematismo kantiano*, *Designis*, Barcelona: Gedisa, 2007, p. 33.

<sup>116</sup> Garrón, *op.cit.*, p. 32.

<sup>117</sup> Autores que plantean los *esquemas organizadores* son: Bradford y Jonson (1972), Bransford y Mc Carrell (1975), entre otros. Gardner, *op.cit.*, p. 144.

<sup>118</sup> “Este enfoque de lo general a lo particular, basado en esquemas, proviene de los empeños anteriores de la psicología cognitiva, como la “tendencia determinante” de la escuela Wuzburgo,

---

la búsqueda de una estructura organizadora por los psicólogos gestalistas, y en forma más directa, los esquemas del relato de Bartlett.” Gardner, *Ibid.*, p. 145.

<sup>119</sup> Eloísa Uribe, *El dibujo, la Real Academia de San Carlos de Nueva España y las polémicas culturales del siglo XVIII, Arte de las Academias, Francia y México, siglos XVII-XIX, México: Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1999.*

<sup>120</sup> Bryson, *op.cit.*, p. 23.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>123</sup> Kenneth Clark, *El desnudo*, España: Alianza, 1987, pp. 141-142.

<sup>124</sup> “El pintor construye un mundo a partir de esquemas nouméricos.” Bryson, *op.cit.*, p. 49.

<sup>125</sup> Gombrich, *op.cit.*, p. 148.

<sup>126</sup> “Finalmente, este aspecto cognitivo, muy por lo tanto, experimentable y experimental del esquema, está igualmente presente en el interior mismo del arte representativo. Sólo citaremos un síntoma, y es la importancia concedida, en tantos “métodos” de aprendizaje, al esquema (en sentido literal) como estadio preliminar del dibujo naturalista: como si, “bajo” el dibujo acabado, con sus sombras, sus degradados, su textura, hubiese una “osamenta” que representara el conocimiento estructural que tiene el dibujante del objeto dibujado.” Aumont *op.cit.*, p. 90.

<sup>127</sup> Arheim, *op.cit.*, p. 207.

<sup>128</sup> Aumont, *op.cit.*, p. 92.

<sup>129</sup> “Estas plantillas cognitivas prefabricadas que se acumulan extrasomáticamente son, en cierta forma, lo que yo describo como un sistema simbólico de sustitución, aunque prefiero una definición más restringida y operativa. Estas plantillas permiten la extraordinaria capacidad de almacenar y transmitir conocimientos colectivos durante muchas generaciones.” Bartra, Roger, *Antropología del cerebro: la conciencia y los sistemas simbólicos*, México: FCE, 2007, p. 97.

<sup>130</sup> De Báez, Tomás Brown, Jean Charlot.

<sup>131</sup> Utilizamos las estampas del colegio de minería por la facilidad que nos brindaron para revisar y fotografiar los materiales.

<sup>132</sup> “El instrumento de la rememoración por la imagen es en efecto lo que, muy en general, podría llamarse el esquema: estructura relativamente sencilla, memorizable como tal más allá de sus diversas actualizaciones. Para permanecer en el campo de la imagen artística, no faltan los ejemplos de estilos que utilizaron tales esquemas, a menudo de manera sistemática y repetitiva (esquema es, por otra parte, en general, la base de la noción misma de estilo.” Aumont, *op.cit.*, p. 88.

<sup>133</sup> *Ibidem.*, p. 88.

<sup>134</sup> “Finalmente, este aspecto cognitivo muy por lo tanto, experimentable y experimental del esquema, está igualmente presente en el interior mismo del arte representativo. Sólo citaremos un síntoma, y es la importancia concedida, en tantos “métodos” de aprendizaje, al esquema (en sentido literal), como estadio preliminar del dibujo naturalista: como si, “bajo” el dibujo acabado, con sus sombras, sus degradados, su textura, hubiese una “osamenta” que representara el conocimiento estructural que tiene el dibujante del objeto dibujado.” Aumont, *Ibid.*, p. 90.

<sup>135</sup> Se refiere a los libros medievales que servían para copiar en los talleres. Bordes, *op.cit.*, p. 20.

<sup>136</sup> Bordes, *op.cit.*, p. 70.

<sup>137</sup> Palomino, *op.cit.*, p. 115.

<sup>138</sup> “[...] donde las láminas de modelos se les antepone un amplio texto de introducción o explicación teóricas a los modelos.” Bordes, *op.cit.*, p. 22.

<sup>139</sup> “La obra de Preissler, director de una academia de dibujo en Nuremberg, de 1721 a 1725, es el prototipo de manual académico, pues recoge con brevedad y agrupados en fascículos modelos con la temática de cada una de las materias necesarias para el aprendizaje del dibujo. Comienza con los elementos de geometría euclidiana y los elementos de figura humana, hasta terminar en la figura vestida, incluyendo una síntesis de anatomía (Cesio), proporción, fisiognomía.” Bordes, *Ibid.*, p. 30.

<sup>140</sup> Aumont, *op.cit.*, p. 73.

<sup>141</sup> Bordes, *op.cit.*, p. 46.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 64.

---

<sup>143</sup> Leon M. Lederman, Christopher T. Hill, *La simetría y la belleza del universo*, España: Tusquet, 2006, p. 15.

<sup>144</sup> Émile Bréhier, *La filosofía de Plotino*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1953, p. 114.

<sup>145</sup> Bordes, *op.cit.*, p. 202.

<sup>146</sup> Marsilio Ficino (1433-1499). Contemporáneo de Alberti, Cosme de Médicis le encomienda la dirección de la Academia en 1459. Traductor de las obras de Platón, publicó *Teología Platónica*. Conoció personalmente a Alberti.

<sup>147</sup> Jean Charlot, *Mexican art and the Academy of San Carlos 1785-1915*, University of Texas Press, USA, 1962, p. 10.

<sup>148</sup> La Junta Preparatoria de la Academia de San Carlos explica la importancia que ha tenido la Academia de San Fernando, como ejemplo de la difusión del buen gusto: “oy, que el gusto, i la afcción a las Artes se ha propagado, i afianzado en la metropoli con el utilísimo establecimiento de la Rl. Academia de Sn. Fernando, [...] , no puede dudarie del benneficio i de las solidas ventajas que ha de producir la creación de otra Academia en esta Capital (*sic*).” E.N.A., doc. n. 17.

<sup>149</sup> “Platón adopta la definición de Sócrates sobre el arte como imitación de la realidad, idea que se convirtió durante dos mil años en un axioma de la teoría del arte. Por otra parte, recordemos la afinidad de Platón con las ideas pitagóricas que refuerzan su concepto de orden relacionado con la regularidad, el ritmo, la multiplicidad en la unidad, y cierta jerarquía y vínculos con la moral: *La conservación de la medida y de la proporción siempre es bella* (Filebo 64 E), *Nada que sea bello lo es sin proporción* (El Sofista 228 A). Cuando Platón postula *Hay que amar un cuerpo bello* está dando inicio a una modalidad educativa en función de apreciar y amar una belleza sustentada en formas armoniosas que traducen la belleza de las almas, de la sabiduría, del conocimiento y la moral.” Olga María Rodríguez Bolufé, *Relaciones artísticas entre Cuba y México: Momentos claves de una historia (1920-1950)*, Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Centro de Cultura Casa Lamm, 2005, p. 10.

<sup>150</sup> Román Gutiérrez, José Francisco, *Las Reformas Borbónicas y el Nuevo orden colonial*, México: Institutito Nacional de Antropología e Historia, 1998, p. 90.

<sup>151</sup> Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 130.

<sup>152</sup> Panofsky, *op. cit.*, p. 63.

<sup>153</sup> Clark, *op. cit.*, p. 31.

<sup>154</sup> Pacheco, Francisco, *El arte de la Pintura*, Madrid: Cátedra, 1990, p. 347.

<sup>155</sup> Pacheco, *op. cit.*, p. 346.

<sup>156</sup> “La belleza consiste en la conveniencia de las partes. El término fundamental transmitido por Vitruvio fue la *simmetria*, así como también, el *consensus memorum*, la *convenientia*, la *compositio*, la *proportio* y el *modus* (en el sentido de la medida).” Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 52.

<sup>157</sup> “Los maestros más progresistas intentaron hacer justicia al cuerpo humano como organismo sujeto a las leyes de la anatomía y la fisiología, al espacio como medio tridimensional [...].” Panofsky, *op. cit.*, p. 91.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>159</sup> Pacheco, *op. cit.*, p. 99.

<sup>160</sup> Palomino, *op. cit.*, Tomo I, p. 299.

<sup>161</sup> *Ibid.*, Tomo I, p. 102.

<sup>162</sup> “Y así, la Pintura, en esta consideración, se compone o se divide en siete partes, que son: argumento, economía, acción, perspectiva, luz y gracia, o buena manera.” Palomino, *Ibid.*, Tomo I, p. 151

<sup>163</sup> “La séptima, y la última parte integral de la Pintura, es la gracia, buen gusto, o buena manera, que los antiguos llamaron Charites y Venus; de donde vino a llamarse *venustas*; que es cierta especie de hermosura, graciosa y deleitable.” Palomino, *Ibid.*, Tomo I, p. 175.

<sup>164</sup> Erwin Panofsky explica el término “armonía”: “También aplica a Alberti a esta profesión, si bien tentativamente, las categorías de la retórica clásica: *Invención*, *disposición* (convertida en *circumscriptione* y *compositione*, y reemplazada unos cien años después con *disegno*), y *elocución* (convertida en *receptione de lume*, y reemplazada unos cien años después por

---

colorito). Y, lo que es más importante, –o mejor dicho reintroduce – en la teoría de las artes figurativas, lo que llegaría a constituirse en concepto central de la estética renacentista, el viejo principio de *convenienza* o *concininitas*, cuya traducción más aproximada quizá sea el término, «armonía» [...].” Panofsky, *op. cit.*, p. 63.

<sup>165</sup> Palomino define la cuarta parte de la pintura: “[...] es la simetría. Ésta es, la conmensuración y proporción de las partes entre sí, y del todo con las partes entre sí, y del todo con las partes, según la naturaleza de la figura; porque no todas tienen la misma organización y simetría”. Palomino, *op. cit.*, Tomo I, p. 164.

<sup>166</sup> Palomino, *Ibid.*, Tomo I, p. 299.

<sup>167</sup> Palomino, *Ibid.*, Tomo II, p. 75.

<sup>168</sup> “Mas también se debe considerar por sí misma la anatomía de las partes entre sí, a la cual hemos llamado en otro lugar, «relación» (*proportionem*), y con más propiedad, si no me equivoco, «conmensuración» (*conmensus*). Desde el entrecejo a la punta de la nariz, hay tanta distancia, como de la garganta a la barbilla.” Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 78.

<sup>169</sup> Palomino, *op. cit.*, Tomo I, p. 151.

<sup>170</sup> *Ibid.*, Tomo I, p. 164.

<sup>171</sup> “La matemática pitagórica sería también imprescindible en el Renacimiento. En las artes plásticas, el módulo, la proporción y esas leyes de simetría (de la composición) serían imprescindibles, de modo que los artistas irían generando también sus cánones. Por ejemplo: el canon de Polícleto es de siete cabezas; en la época de Lisipo es de ocho cabezas. También, hay aplicados al rostro humano, que debe dividirse en tres partes iguales (frente, nariz y boca). La proporción da a la obra, armonía.” Carmen Rábanos Faci, *Estética para historiadores del Arte*, *Prensas Universitarias de Zaragoza*, España, 2005, p. 17.

<sup>172</sup> Según Santo Tomás: “La belleza reside en la proporción y en la armonía de las formas y los colores”. Palomino, *op. cit.*, Tomo I, p. 61.

<sup>173</sup> Román, *op. cit.*, p. 90.

<sup>174</sup> Thomas Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, México, SEP, 1976, p. 88.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>176</sup> E.N.A., doc. n. 17.

<sup>177</sup> Moshe, Barasch, *Teorías del arte de Platón a Winckelman*, Madrid: Alianza, 2001, p. 281.

<sup>178</sup> E.N.A., doc. n. 281.

<sup>179</sup> “Deseando la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Carlos de esta Nueva España excitar por todos los medios la aplicación de sus Discípulos y demás aficionados á ellas, ha resuelto proceder a la distribución general de premios, dispuesta por el Artículo 26 de sus Estatutos; y después de haber meditado sobre la elección de los asuntos que deberán desempeñar para hacerse dignos de dichos premios, acordó señalar los siguientes. PARA LA PINTURA [...] Será el primer premio de cincuenta pesos, y el segundo de cuarenta [...] (*sic*).” Cordero Herrera, Alicia Leonor, *La Academia de San Carlos dentro del Movimiento de la Ilustración en México*, Tesis de maestría, UIA, México, 1967, p. 52.

<sup>180</sup> Cordero, *op. cit.*, p. 53.

<sup>181</sup> Baxandall, *op. cit.*, p. 30.

<sup>182</sup> “La cabeza masculina en yeso formó parte de este tesoro que Gil trasladó consigo desde España hasta la Real Casa de Moneda de México.” Uribe, *op. cit.*, p. 256.

<sup>183</sup> La única foto con la que se contaba era del *El Arte de las Academias*, donde la toma e iluminación es muy diferente, y no servía para hacer cotejar con el dibujo.

<sup>184</sup> La toma fotográfica se realizó con las siguientes características: Dispositivo EOS REBEL T1i, con una longitud focal de 50 mm. Difragma 8, y tiempo de exposición 1/125.

<sup>185</sup> Unidad de destello multibliz, 400 wats. Difragma 8, y tiempo de exposición 1/125, la iluminación de completo con iluminar plateado, colocado de forma cenital a la cabeza.

<sup>186</sup> Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 28.

<sup>187</sup> Clark, *op. cit.*, p. 18.

<sup>188</sup> Da Vinci, *op. cit.*, Capítulo 30, p. 35.

<sup>189</sup> Vasari, *op. cit.*, p. 71.

- 
- <sup>190</sup> *Ibid.*, p. 70.
- <sup>191</sup> Palomino, *op. cit.*, Tomo I, p. 321.
- <sup>192</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *El siglo XVIII entre tradición y academia*, España: Sílex, 1992, pp. 159-160
- <sup>193</sup> Juan José Gómez Molina, *Manual de Dibujo*, España, Cátedra, 2008, p. 41
- <sup>194</sup> Gómez, 1999, *op. cit.*, p. 32.
- <sup>195</sup> “Me interesa especialmente, no elaborar nada parecido a un *troc* desde el punto de vista sistemático, porque su atractivo, para mí, radica en su simplicidad y en su fluidez: no es mas que una *forma* de relación en la que dos clases de personas, ambas dentro de la misma cultura, son libres de hacer elecciones en un curso de intercambio, y cada elección afecta al universo de dicho intercambio, así como a los demás participantes.” Baxandall, *op. cit.*, p. 64.
- <sup>196</sup> Gómez, 1999, *op. cit.*, p. 33.
- <sup>197</sup> El concepto de Baxandall lo presenta Norma Bryson, y lo relaciona más con la intencionalidad, esto tiene nuevamente relación con el concepto original del dibujo que era *disegno interno* y la posibilidad de proyectar algo hacia el futuro por medio del dibujo. “El ejercicio de la visión está siempre, por su propia naturaleza, y no sólo por un particular esfuerzo de proyección o un empeño de la intención.” Bryson, *op. cit.*, p. 158.
- <sup>198</sup> Utilizamos el término *disegno* en relación al *disegno interno*, como proceso interno que sucede en el pensamiento del artista, de éste hablamos en primer capítulo.
- <sup>199</sup> R.A.E.
- <sup>200</sup> Baxandall, *op. cit.*, p. 58.
- <sup>201</sup> Baxandall, *Ibid.*, p. 125.
- <sup>202</sup> Gómez, 2008, *op. cit.*, p. 37
- <sup>203</sup> Meter Burke, *Textos del Renacimiento*, (comp.) Elda Pasquel, Universidad Iberoamericana, México, 1996, p. 125.
- <sup>204</sup> Vasari, *op. cit.*, p. 71.
- <sup>205</sup> Pasquel, *op. cit.*, p. 125.
- <sup>206</sup> Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza Editorial, Madrid, 1980, p. 80.
- <sup>207</sup> David Marr (1945-1980). Miembro del MIT. Psicólogo, académico e investigador sobre el funcionamiento del cerebro, la inteligencia artificial y la neurociencia.
- <sup>208</sup> Gardner, *op. cit.*, p. 324.
- <sup>209</sup> Bryson, *op. cit.*, p. 29.
- <sup>210</sup> Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Historia del Dibujo en España*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 43.
- <sup>211</sup> Mary Crawford Volk, Vicencio Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting, New York & London: Garland Publishing, 1977, p. 58.
- <sup>212</sup> Crawford Volk, *Ibid.*, p. 70.
- <sup>213</sup> Jonathan Brown, *op. cit.*, p. 80.
- <sup>214</sup> Pacheco, *op. cit.*, p. 433.
- <sup>215</sup> *Ibid.*, p. 435.
- <sup>216</sup> *Ibid.*, p. 347.
- <sup>217</sup> Jonathan Brown, *op. cit.*, p. 83.
- <sup>218</sup> Campomanes, Pedro R. De, *Discurso sobre la educación Popular de los Artesanos y su fomento*, Madrid: Editora Nacional, 1978, p. 92.
- <sup>219</sup> Pevsner, *op. cit.*, 222.
- <sup>220</sup> Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, México, ENAP, 2009, p. 35.
- <sup>221</sup> Este tema no lo abordamos en esta tesis, pues no era parte de sus objetivos; sin embargo, el tema puede ser interesante para una investigación.
- <sup>222</sup> *Ibid.*, p. 86.
- <sup>223</sup> Clark, *op. cit.*, p. 328.

## *Conclusiones generales*

A lo largo de esta tesis hemos seguido el concepto del dibujo, en un principio llamado *disegno*, hace su aparición en *El Libro del Arte*. A finales del siglo XIV, retoma una importancia medular, basado en las importantes aportaciones sobre el *disegno interno y externo*, entre otros nuevos conceptos que aportó Alberti, y que abren la puerta al Renacimiento. En esta etapa vimos el comienzo de las *artes dei disegno* como liberales, basadas en la teoría de Vasari. Abordamos el *Trattado Della Pittura*, de Leonardo Da Vinci, que da un lugar protagonista al dibujo y en el sienta las bases de la *Accademia del Disegno* en Italia, que posteriormente influye en todas las academias en Europa.

El enfoque de esta investigación fue guiado por el *disegno externo*; sin embargo se hizo una breve reflexión sobre el *disegno interno*, el gran valor de proyección hacia el futuro que tiene este concepto y con ello, quedó un camino pendiente para explorar no sólo desde la historia del arte, sino también desde la educación y la perspectiva del diseño y la arquitectura. El pensamiento del artista como constructor del futuro, las posibilidades que plantea y la capacidad de compartir esta visión por medio de un dibujo, es una beta nueva en la mina rica para la investigación sobre el dibujo.

Vimos como el sistema utilizado en los talleres, donde los aprendices aprendían observando el trabajo del maestro, se perfecciona en la Academia. Gómez Molina nos explica cómo funciona esta dinámica

Se aprende imitando, simulando aquello que se admira o aquello que los demás admiran. Un proceso de emulación teatralizado en el que el dibujante interpreta el papel del “otro”, el artista de éxito, para reconocerse y extrañarse alternativamente en él y decidir así su particularidad.<sup>1</sup>

Encontramos las valiosas aportaciones de Durer, en la ciencia y el arte, por medio del dibujo. Su espíritu curioso e inquieto nos contagió, nos invitó a asomarnos a su obra que trasciende a los estudios de figura humana en la materia del *natural* en la Academia de San Fernando en España y vimos cómo sus conocimientos llegan hasta América, cuando Gil lo menciona dentro del programa de estudios de la Academia de San Carlos.

La práctica del *disegno* llenó las salas de las academias en Italia y la fama de los artistas italianos llegó a España. Así, al ingreso del término italiano *disegno* al castellano, vimos la transformación que tuvo a dos conceptos diferentes: *debuxo* y *disseño*. El dibujo, se convirtió en un concepto más limitado porque no incluyó esta acepción del pensamiento *disegno interno*, ni la visualización del futuro. En España, el concepto de pintura, se levanta majestuosa opacando al dibujo, ello influye para la fundación de la Academia de Pintura, en Madrid, y no una de *disegno*, como en Italia. Reflexionamos brevemente sobre algunos de los factores que influyen, en España, a los artistas y al dibujo: principalmente, el Concilio de Trento, algunos tratados de pintura, la importancia del alcabala y la búsqueda de nobleza a través de la pintura. Todo lo anterior, determinó el perfil de los artistas y académicos españoles, incluso de los que viajaron para establecer una academia en la Nueva España.

De la literatura artística española, revisamos algunos de los principales tratados como el de Vicente Carducho, con sus *Diálogos de la pintura*, que plantea el concepto del *debuxo* con objetivos didácticos, para la búsqueda de la perfección del pintor. Revisamos la obra de Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*; vimos cómo sitúa al dibujo como esencial para la pintura y en su clasificación incluye a la simetría y la anatomía. También descubrimos, la notable obra de Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, que aportó una recopilación erudita sobre la pintura y un análisis acerca de los artistas españoles, y lo convirtió en documento esencial para la educación en la Academia de San Carlos. Finalmente, revisamos el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos*,



de Pedro Rodríguez de Campomanes, su influencia en una innovadora concepción sobre la utilidad del dibujo, que posteriormente utilizó la junta preparatoria para establecer la Academia mexicana. Concluimos el primer capítulo con un breve análisis sobre la Academia de San Fernando y su sistema de enseñanza del dibujo. Este recorrido nos permitió entender los antecedentes del dibujo en España y entender algunos de los cimientos de la Academia de San Carlos. Más adelante, pudimos percibir como el modelo del pintor docto y noble de espíritu se filtra en la naciente Academia, con las ideas de Carducho, Pacheco y Palomino.

Al terminar el primer capítulo, surgieron nuevas preguntas que aún se antojan investigar como: hacer comparaciones del sistema de enseñanza medieval con el sistema de enseñanza académico y encontrar las fortalezas de ambos; investigar cómo se estructuraron las materias de dibujo en San Fernando; conocer cuáles son las diferencias en las cartillas, que se elaboraron en España con las italianas; comparar los discursos sobre el dibujo en la literatura artística, en España e Italia; comparar la literatura artística de la arquitectura, la escultura y la pintura en España; revisar los estatutos de la Academia de San Fernando y compararlos con los de la Academia de San Carlos; estos, entre otros temas, son algunos ejemplos.

En el segundo capítulo, abordamos la enseñanza del dibujo en la Nueva España; iniciamos con los antecedentes en la educación del dibujo que hubo a principios de la Colonia, en los monasterios, los gremios y sus ordenanzas; hablamos de los antecedentes de la fundación de la Academia de San Carlos que fueron la Academia de Ibarra y Cabrera, la Casa de Moneda y la Escuela de Dibujo y Grabado; finalmente, miramos cómo fue la etapa de fundación de la Academia de San Carlos. Para explicar esta Academia, fue obligatorio hablar primero de Gerónimo Antonio Gil, su trayectoria y su trabajo; después, mencionamos los directores, los materiales, el sistema de salas. Buscamos lanzar una nueva mirada sobre los inventarios; utilizamos el de diciembre de 1786, para que los objetos, como material didáctico, nos permitieran acercarnos a las materias; exploramos la importancia que tenía en particular el uso del compás. Con ello, intentamos

conocer cómo y quién impartía las clases de dibujo. Revisamos el sistema de la Academia como un modelo basado en salas, a través de los materiales que había inventariados en cada una de ellas, y nos permitió hacer inferencias y sugerencias de cómo funcionaba cada sala en los cursos que había en San Carlos.

Al terminar de escribir este capítulo, obtuvimos nuevas preguntas, algunas que no correspondían a nuestro objetivo principal y las tuvimos dejar de lado; aunque sumamente interesantes. Así, a través del análisis de uno de los inventarios de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España, la lista de objetos nos hablaron del trabajo de cada sala. Encontramos también una lista de compases que pensamos nos daría respuesta a nuestro objetivo de investigación: quiénes fueron el verdadero apoyo de Gil en sus clases de dibujo. Sin embargo, al final nos arrojó más preguntas: por qué Antonio Velásquez, tenía ocho compases asignados y quiénes eran realmente a los que se les asignó un compás, y con qué razones; cuáles eran sus conocimientos y habilidades en el dibujo, y si en realidad fueron ellos quienes impartían clases. También nos pareció sumamente interesante la posibilidad de dar seguimiento a los dibujos que fueron enviados a San Fernando para su evaluación ¿Fueron realmente tan malos trabajos? ¿Cuáles fueron las causas?

Nos pareció pertinente e importante ampliar el panorama sobre la enseñanza y el uso del dibujo, más allá de la academia, que se le dio en la Nueva España; por ello, seguimos los pasos de los maestros de la Academia de San Carlos que impartían también clases de dibujo, a los alumnos del Colegio de Minería. Incluso, partimos de Acapulco, con los pensionados a explorar nuevos horizontes, para llevar dibujos para el Real Jardín Botánico. Sin embargo, sabemos que aún quedo mucho por investigar sobre el dibujo en el Jardín Botánico, los dibujos de la expedición de Malaspina y el trabajo de los pensionados Suria y Echeverría.

Cerramos este segundo capítulo que nos permitió entender la necesidad del dibujo con una demanda más amplia de la que habíamos considerado en un principio.

Con la perspectiva de que el dibujo fue un importante vínculo entre las instituciones que representaban la Ilustración en la Nueva España, el dibujo se convirtió en una herramienta para descubrirla, construirla, embellecerla.

En el último capítulo, intentamos proponer una perspectiva de análisis del método académico. Entender quizás cómo funcionaba, basados principalmente en la psicología cognitiva. Planteamos, aventuradamente, que el sistema tal vez estaba basado en la visión, la memoria y los esquemas: esta sugerencia para explicar el método y el sistema de enseñanza de dibujo de la Academia de San Carlos. Este método lo colocamos bajo una lente de teorías de los tratadistas y discursos diversos contemporáneos, que nos permitieron entender algunos aciertos y considerarlos para una educación contemporánea del dibujo.<sup>2</sup>

No era nuestro objetivo –desde un principio– ahondar en el análisis de la producción de dibujos de la Academia de San Carlos; quizás, esto haya decepcionado a algún lector, pero nos parece que esta investigación brinda un marco que quizás puede ser útil, como precedente, para posteriores investigaciones que puedan ser más específicas sobre los dibujos elaborados por académicos y alumnos, en la época que Gerónimo Antonio Gil fungió como director.

Sin embargo en este inciso, analizamos un dibujo en particular, *La Cabeza de Cicerón*. Con él pudimos vislumbrar cuáles posiblemente eran las prioridades al dibujar un modelo: la calidad del *asciurado*, el volumen y la expresión del rostro. También nos permitió saber que el dominio del dibujo volumétrico no era una fortaleza en el dibujo académico por los errores en el contorno de la cabeza, el trazo del iris y pupila de los ojos.

Nuestro objetivo fue acercarnos a la Academia de San Carlos como un centro educativo con propuestas didácticas, contemplarla como un centro productor de plástica por medio de un proceso de aprendizaje. La perspectiva fue desde un

horizonte de nuevas posibilidades por medio de sus inventarios. En general, el acercamiento histórico a ella siempre ha sido basado en su gran importancia como institución política con relación a las artes.

La visión total del proyecto nos permitió contemplar el vasto universo del dibujo, que se extiende en todas las culturas y tiempos; podemos ver cómo se ha especializado su enseñanza y su estudio como proceso mental, que ha sido una noble herramienta del arte y la ciencia, y que incluso, en el siglo XIX y XX, cuando se habla de educación del arte en la educación básica, se habla de educación de dibujo; que se han inventado muchos diversos métodos y sistemas para enseñarlo; que hay muchas disciplinas modernas que lo consideran e investigan; que hay poca literatura académica sobre el tema en castellano y hay menos acerca de la historia del dibujo en nuestro país. Es una pobre realidad pero vasta oportunidad para la investigación a quien le apasione el dibujo.

Finalmente, es definitivo que por medio de el complejo proceso de realizar una tesis de maestría se logra entender en toda su extensión el ejercicio del historiador. Esta investigación nos brindó la posibilidad de ampliar nuestro horizonte acerca de el dibujo y sus posibilidades de investigación.

---

<sup>1</sup> Gómez Molina, Juan José, *Manual de Dibujo*, España, Cátedra, 2008, p. 29.

<sup>2</sup> Se ha aplicado en la materia de *Dibujo Natural* en el programa de la Licenciatura de Diseño Gráfico, en la Universidad Iberoamericana en el semestre primavera 2010.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Fuentes Primarias*

Alberti, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

Carducho, Vicente, *Diálogos de la Pintura su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid: Ediciones Turner, 1979.

Cennino Cennini, *El libro del Arte*, Introducción: Licisco Magagnato, España: Ediciones Akal, 2002.

Da Vinci, Leonardo, *Tratado de la Pintura*, Argentina: Agebe, 2004.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México: Alianza Editorial, 1991.

Durero, Alberto, *De la Medida*, Madrid: Akal, 2000.

Dürer Albrecht, *The human figure, The complete Dresden Sketchbook*, Edited, with an introduction, translations and commentary by Walter L. Strauss, New York: Dover Publications, 1972.

Mascheroni, L. (Traduite de l'italien Carette M.), *Géométrie du Compas*, Bachelier, Paris: Successeur de Mme. Ve. Courcier, 1828.

Ozaman Jaques, de l'Académie Royale des Sciences, *Usage de Compas de proportion et de L'instrument Universel*, Paris: Quay Des Augustis, 1748.

Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica* en tres tomos. Prólogo de Juan A. Cean y Bermúdez. Madrid: Ediciones Aguilar, 1988.

*Proyecto, estatutos y demás documentos relacionados al establecimiento de la Real Academia de Pintura, escultura y arquitectura denominada de San Carlos de Nueva España*, México; Canadá: Rolston-Bain, 1984.

Ripa, Cesare, *Iconología*, Padua: 1611, New York & London: Garland Publishing, 1976.

Vasari, Giorgio, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Presentación de Giovanni Pretali, segunda edición, Grandes temas Cátedra. 2002.

Ximeno y Planes, Rafael, *El Pintor Rafael Ximeno y Planes: su libreta de dibujos*, Xavier Moysen. México: Sociedad de Exalumnos de la Facultad de Ingeniería, 1985.

### ***Fuentes Secundarias***

Angulo Iñiguez, Diego, *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1935.

Alpers, Svelana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, España: Herman Blume, 1987.

Arenas, José Fernández, *Renacimiento y Barroco en España*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

*Arte en las Academias, Francia y México siglos XVII-XIX*, México: Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1999.

Arnheim, Rudolf, *El pensamiento Visual*, España: Paidós, 1986.

Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona: Paidós, 1992.

Avanzini, Guy (comp.), *La pedagogía desde el siglo VII hasta nuestros días*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Báez Macías, Eduardo, *Fundación e Historia de la Academia de San Carlos*, México: Colección Popular, 1974.

Báez Macías, Eduardo, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones Estéticas, 2001.

Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009.

Báez Rubí, Linda, *Mnemosina novohispánica*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005

Bargalló, Modesto, *La minería y la metalurgia en la América española durante la época colonial*, México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Bargellini, Clara; Fuentes, Elizabeth, *Guía que permite captar lo bello*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1989.

Bauer, Arnold J., *Somos lo que compramos. Historia de la cultura material en América Latina*. México, Taurus, 2002.

Belda Navarro, Cristóbal. *La ingenuidad de las artes en España del siglo XVIII*, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993.

Beverly Hale, Robert, *Drawing Lessons from the Great Masters*, New York: Watson-Guptill Publications, 1989.

Bordes, Juan, *Historia de las teorías de la Figura Humana*. Madrid: Cátedra, 2003.

Bloch, Marc, *Introducción a la Historia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Blunt, Anthony, *La teoría de las artes en Italia*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1956.

Brading, D. A., *Mineros y comerciantes en el México Borbónico (1753-1810)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Bréhier, Émile, *La filosofía de Plotino*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1953.

Bressan, Paola, *Los colores de la luna: cómo vemos y por qué*; traducción de Ma. Angels Cabré, Barcelona: Ariel, 2008.

Brown, Thomas A., *La Academia de San Carlos de La Nueva España*, México: Secretaría de Educación Pública, 1976.

Brown, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid: Alianza Editorial, 1980.



Brown, Jonathan, *La edad de Oro de la Pintura*, Madrid: Nerea, 1990.

Bryson, Norman, *Visión y pintura*, Madrid: Alianza Editorial, 1991.

Campomanes, Pedro R. De, *Discurso sobre la educación Popular de los Artesanos y su fomento*, Madrid: Editora Nacional, 1978.

Calvo Serraller, Francisco, *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.

Carrera Stampa, Manuel, *Los gremios mexicanos, La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, México: EDIPSA, 1954.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Grabados de la colección de la Academia de San Carlos*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.

Charlot, Jean, *Mexican art and the Academy of San Carlos 1785-1915*, USA: University of Texas Press, 1962.

Chateau, Jean, *Las fuentes de lo imaginario*, España: Universitarias, 1976.

Carrillo y Gariel, *Técnica de la Pintura de Nueva España*, México: Imprenta Universitaria, 1946.

Cerezo Martínez, Ricardo, *La expedición Malaspina 1789-1794*, Barcelona: Lunwerg Editores, 1987.

Chabrun, Jean-Francois, *Goya*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1970.

Clark, Kenneth, *El desnudo*, España: Alianza, 1987.

Cuadriello Aguilar, Jaime Genaro Francisco Javier, *Nueva España*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Couto, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la Pintura en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1947.

Dilthey, Wilhelm, *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

Díez Torre, Alejandro R., ... [et. al.], *La ciencia española en ultramar: actas de las I Jornadas sobre "España y las expediciones científicas en América y Filipinas"*, Madrid: Doce Calles, 1991.

Domínguez Ortiz, Antonio, *Carlos II y la España de la Ilustración*, Barcelona: Alianza, 1996.

Dondis, Donis A., *La sintáxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

Edwards, Betty, *Aprender a Dibujar*, Madrid: Hermann Blume, 1984.

Efland, Arthur D., *Una historia de la educación del arte*, España: Paidós, 2002.

Estrada, Genaro, *Algunos papeles para la Historia de las Bellas Artes en México*, [S.n], México: 1935.

Falomir, Miguel, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, España: Consell Valencia de Cultura, 1994.

Fernández Justino, *El Palacio de Minería*, México: Universidad Autónoma de México, 1985.

Fuentes Rojas, Elizabeth, *La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico*, México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2002.

Gamboa, Francisco Javier de, *Comentarios a las ordenanzas de Minas*, México, Talleres de “La ciencia Jurídica”, 1898.

García Melero, José Enrique, *Influencias artísticas entre España y América*, Madrid: Editorial MAPFRE, 1992.

Gardner, Howard, *La nueva ciencia de la mente*, España: Paidós, 1996.

Goicoetxea Marcaida Ángel, *La Botánica y los Naturalistas en la Ilustración Vasca*, Donostia-San Sebastián: Colección Ilustración Vasca, 1990.

Gombrich, Ernest, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona : Gustavo Gili, 1982.

Gombrich, Ernest, *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1982.

Gómez Molina, Juan José, et. al., *Manual de Dibujo*, España, Cátedra, 2008.

Gómez Molina, Juan José, *Estrategias del Dibujo Contemporáneo*, España, Cátedra, 1999.

Gómez Molina Juan José, *Las lecciones del dibujo*, España, Cátedra, 2006.

Hellwig Karin, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999.

*Historia General de México*, México: El Colegio de México, 2009.

Katzew, Ilona, *La pintura de Castas*, Singapur: CONACULTA-Turner, 2004.

Kubovy, Michael, *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*, España: Editorial Trotta, 1996.

Maquívar, María del Consuelo, *El arte en tiempos de Juan Correa*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

Martínez, Jusepe, *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, Madrid: Editorial Cátedra, 2006.

Manrique, Jorge Alberto, *La Dispersión del Manierismo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

Menéndez, Marcelino Pelayo, *Historia de las ideas Estéticas en España*, Santander: Aldus, 1940.

Moreno Corral, Marco Arturo, *Las ciencias exactas en México: época colonial*, México: UACM, 2007.

Mues Orts, Paula, *La Libertad del Pincel*, México: Universidad Iberoamericana, 2008.

Mues Orts, Paula, *El Arte Maestra*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006.

Nicolaidis, Kimon, *The Natural Way to Draw*, USA: Houghton Mifflin Company Boston, 1941.

Olivier Debroise, *Figuras en el trópico. Plástica Mexicana 1920-1940*, España: Océano, 1983.

*La Botánica en la expedición Malaspina 1789-1794*, España: Real Jardín Botánico, Ediciones Turner, 1989.

Lee, Rensselaer, *Ut Pictura Poesis*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

Lederman, Leon M., Hil, Christopher T. Hill, *La simetría y la belleza del universo*, España: Tusquet, 2006.

León-Portilla, Miguel; Gurría Lacroix; Jorge, Moreno, Roberto; Madero Bracho, Enrique, *La Minería en México*, México: Universidad Nacional autónoma de México, 1978.

Lombardo de Ruiz, Sonia, *Y todo... por una nación: historia social de la producción plástica de la Ciudad de México*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987.

Lucio, Rafael, *Reseña Histórica de la Pintura Mexicana*, México: Imprenta de J. Abadiamo, 1864.

Panofsky, Erwin, *Renacimientos y Renacimientos en el Arte Occidental*, España: Alianza Editorial, 2004.

Panofsky, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durero*, España: Alianza Editorial, 1982.

Pasquel, Elda, compiladora, *Textos del Renacimiento*, México: Universidad Iberoamericana, 1996.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, *Historia del Dibujo en España*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.

Pevsner, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

Pierantoni, Ruggero, *El ojo y la idea, Fisiología e historia de la visión*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.

Rainer Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, España: Alianza Editorial, 1982.

Román Gutiérrez, José Francisco, *Las Reformas Borbónicas y el Nuevo orden colonial*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.

Romero de Terreros, Manuel, *El Arte en México durante el Virreinato*, México: Editorial Porrúa, 1951.

Ruiz Vargas, José María, *La memoria humana. Función y estructura*, Madrid: Editorial Alianza, 1994.

Schettini, José, *Maestros de la Pintura*, Italia; Anesa, Noguer, Rizzolo, 1973.

Sotos Serrano, Carmen, *Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*, Madrid: Real Academia de Historia, 1982.

Tatarkiewicz Wladyslaw, *Historia de la estética*, Madrid: Ediciones Akal, 1991.

Torre, Alejandro R. Díaz, Mallo, Tomás; Pacheco Fernández, Daniel y Alonso Flecha, Ángeles (coordinadores), *La ciencia española en ultramar*, Madrid: Ediciones Doce Calles, 1991.

Tovar de Teresa Guillermo, *Repertorio de Artistas en México*, México: Artes plásticas y Decorativas, Grupo Financiero Bancomer, 1996.

Toussaint, Manuel, *Arte Colonial en México*, México: Imprenta Universitaria, 1943.

Thausing, M., *Alberto Durero*, Buenos Aires: Gráficos Esmeralda, 1944.

Vargas Lugo, Elisa, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

Vargas Lugo, Elisa, *Estudios acerca del arte novohispano*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Vilchis, Luz del Carmen, *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

Victoria, José Guadalupe, *Un pintor en su tiempo Baltasar de Echave Orio*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones Estéticas, 1994.

Vitta, Mauricio, *El sistema de la imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. España: Paidós, 2003.

Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1987.

Volk, Mary Crawford, *Vicencio Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting*, New York & London: Garland Publishing, 1977.

Waldmam, Susann, *El Artista y su retrato en la España del siglo XVII*, España: Alianza Forma, 2007.

Wiebenson, Dora, *Los tratados de Arquitectura, de Alberti a Ledoux*, España: Hermann Blume, 1988.

Wilson, Frank R. Wilson, *La Mano*, España: Tusquets, 2002.

Wolfffin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, España: Óptima, 2001.

### ***Tesis***

Cordero Herrera, Alicia Leonor, *La Academia de San Carlos dentro del Movimiento de la Ilustración en México*, México: Universidad Iberoamericana, 1967.

Cuadriello Aguilar, Jaime Genaro Francisco Javier, *La Arquitectura en México (ca. 1857-1920) Ensayo para el estudio de sus tipos y Programas*, México: Universidad Iberoamericana, 1993.

Espinosa Gómez, Patricia del Carmen, *Los proyectos de vinculación y su influencia en la formación de los diseñadores egresados de la UIA*, México: Universidad Iberoamericana, 2009.

Pasquel Muñoz, Elda; Pérez Cesar, Martha; Martínez del Campo, Laura del Río, *Análisis comparativo de las figuras hagiográficas en los conventos del siglo XVI en el estado de Morelos*, México: Universidad Iberoamericana, 1990.

Rodríguez Bolufé, Olga María, *Relaciones artísticas entre Cuba y México: Momentos claves de una historia (1920-1950)*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Centro de Cultura Casa Lamm, 2005.

### ***Sitios***

Archivo y Biblioteca - Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

<http://rabasf.insde.es/biblioteca.htm>

(15 abril, 2010.)



Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

<http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/academiabellasartes/>

(28 mayo, 2010.)

Portal de Archivos Españoles

<http://pares.mcu.es/>

(17 de junio, 2009.)

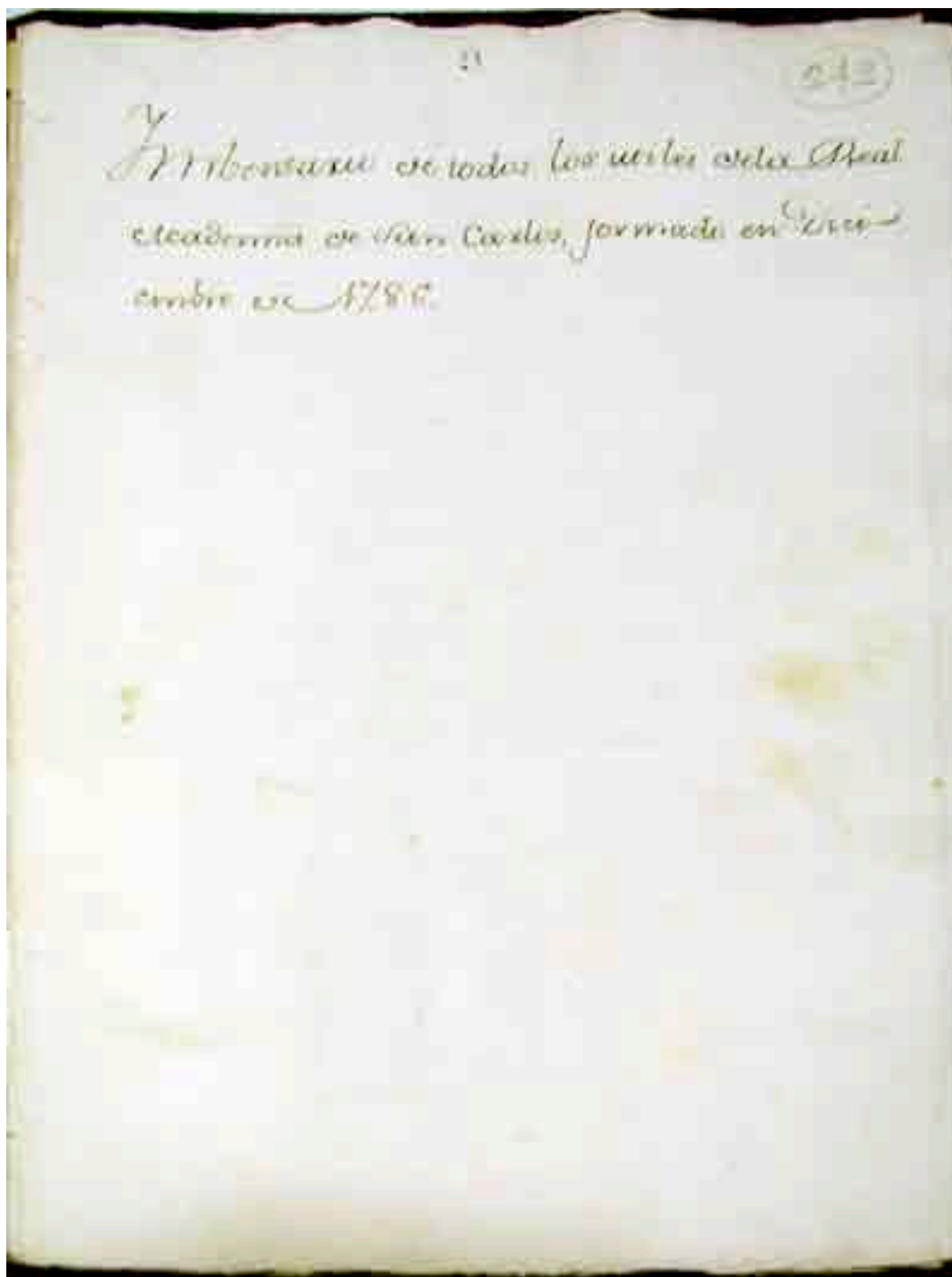
Walter Smith, *Art Education Sholastic and Industrial*, 1872.

<http://www.archive.org/stream/arteducationscho00smit#page/n7/mode/2up>

(24 marzo, 2010.)

## ANEXOS

Anexo 1: Inventario de la Real Academia de San Carlos



E.N.A., doc. n. 242, diciembre 1786, portada.

1.º de Mayo y Día 22 de 1796

Razon de los muebles que esta fiesta tiene la R.ª Academia  
de S.º Carlos de V.C.

Sacristia

2. fustes chicos

1. Vin. mayez

Escalera

1. Cepa

1. Escalera de mano

oleo

3. Cuadros de via S.ª de la Obisacion

1. fust grande

1. banquillo p.º el Cerrado

Sala 1.ª

oleo

3. Cuadros de S.ª Juana

humo

1. Carpeta S.ª Juan Nepomuceno

1. d.ª S.ª Luis Gonzaga

1. d.ª S.ª Joa. S.ª Teresita

1. d.ª S.ª Rosa

1. d.ª S.ª Roque

1. d.ª S.ª Fran.ª Maria

1. d.ª S.ª S.ª Ana

7

E.N.A., doc. n. 242, folio 1  
Sala 1era.

7. de la S<sup>ta</sup>  
 1. d<sup>ha</sup> Esperanza de n<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup>  
 1. d<sup>ha</sup> Abundancia de n<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup>  
 1. d<sup>ha</sup> S<sup>to</sup> Lucas  
 1. d<sup>ha</sup> la S<sup>ta</sup> Virgen n<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup>  
 1. d<sup>ha</sup> el Duero Puro  
 1. d<sup>ha</sup> S<sup>to</sup> Ixacio  
 1. d<sup>ha</sup> S<sup>to</sup> Ixo  
 1. d<sup>ha</sup> Esperanza de n<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup>  
 1. d<sup>ha</sup> S<sup>to</sup> Carlos  
 1. d<sup>ha</sup> la Purissima Virgen  
 1. d<sup>ha</sup> S<sup>to</sup> S<sup>to</sup> Miguel  
 1. d<sup>ha</sup> n<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> de la Concepcion  
 1. d<sup>ha</sup> el Apocalipsi  
 1. d<sup>ha</sup> S<sup>ta</sup> Catalina  
 1. d<sup>ha</sup> Esperanza de n<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup>  
 1. d<sup>ha</sup> Jesus y Maria  
 1. d<sup>ha</sup> S<sup>to</sup> J<sup>ho</sup> de Valer  
 1. d<sup>ha</sup> los Cuatro Socorro  
 1. d<sup>ha</sup> S<sup>to</sup> Juan<sup>te</sup> Maria  
 1. d<sup>ha</sup> San<sup>ta</sup> Maria y J<sup>ho</sup>  
 1. d<sup>ha</sup> S<sup>to</sup> Cosmas  
 1. d<sup>ha</sup> el S<sup>to</sup> Esp<sup>ritu</sup> Santo  
 1. d<sup>ha</sup> la Abundancia  
 3o. Campos de Surco de n<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup>

E.N.A., doc. n. 242, folio (S.n)

2

1. Coarango hermoso de torres  
 2. día hermoso de Santh.  
 3. día casa  
 4. día un Condenado  
 5. día S.<sup>ta</sup> Cecilia  
 6. día nra Señ. y torres  
 7. día nra Señ. de la Piedad  
 8. día la Purificación de nra Señ.  
 9. día la huída a Egipto  
 10. día Jesus en el Desierto  
 11. días Países  
 12. día Fabula de Baco  
 13. día S.<sup>to</sup> Juan<sup>to</sup> Bautista  
 14. día la Purificación de nra Señ.  
 15. día Fernando  
 16. día la Resurrección de nro Señ.  
 17. días las Pichinas de Raphael.

28. Coarango de baxil de vaxos carmaites

Cuad. baxil

1. Cuad. con vaxos en la casa de Caceres  
 2. día un castro de Caceres  
 3. día un en la Coarango de abantima  
 4. día un castro por las carmaites  
 5. día un castro nra Señ. de la Piedad  
 6. día un en la mano por y castro

33. Cuad. con vaxos de vaxos carmaites de baxil

27. Cuadros con vidrios en la Cavaca y perfilas  
 7. dñs S<sup>to</sup> José. 2. dñs y vidrios  
 4. dñs S<sup>ta</sup> Ana. 2. dñs y vidrios  
 12. dñs S<sup>ta</sup> Ana. 2. dñs y vidrios  
 2. dñs S<sup>ta</sup> Ana. 2. dñs y vidrios

---

69. Cuadros con vidrios de sanctor Debidos  
 12. dñs  
 10. dñs  
 2. Tabernaculo  
 2. Alamparas

Sala 2.<sup>a</sup>

oleo ..... 1. Cuadros de S<sup>to</sup> Andrés  
 1. dñs el Jesus  
 1. dño Nra Sra de Guadalupe  
 1. dñs francos  
 1. dño S<sup>to</sup> Carlos  
 1. dño S<sup>to</sup> Juan Nepomuceno  
 1. dña Cavaca mano y pies  
 1. dño S<sup>to</sup> Pablo Romano  
 1. dño S<sup>to</sup> Barbara  
 1. dño Combos de los Dinos  
 1. dño S<sup>to</sup> Fran<sup>co</sup>  
 1. dño Jesus Nazareno

---

18.

E.N.A., doc. n. 242, (S.n.)

	12. dho de Cuevas de... 1 dho de... 1 dho de... 1 dho de... 1 dho de... 1 dho de... 1 dho de... 1 dho de... 1 dho de... 1 dho de... <hr/>	15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25
	23. Cuevas del Uco de... 1. Campa... 2. dho... <hr/>	
Basil.	3. Campa de... 1. Campa... 2. dho... <hr/>	
Casa...	1. Campa... 1. dho... 1. dho... 1. dho... 1. dho... 1. dho... 1. dho... 1. dho... 1. dho... 1. dho... <hr/>	26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40
	40.	

E.N.A., doc. n. 242, folio 3.

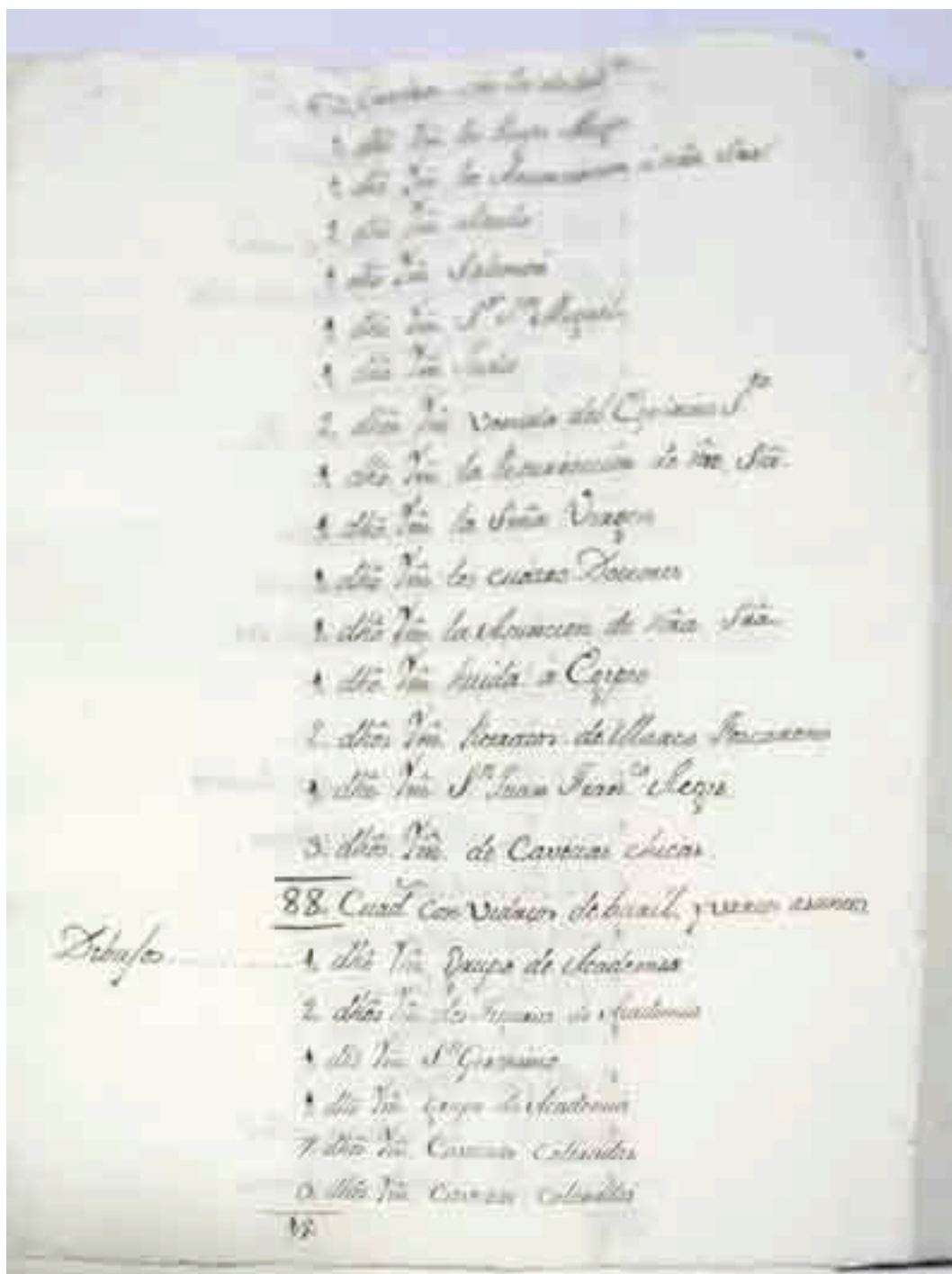
1. dho. Carlos de la B.  
 2. dho. In. S.<sup>to</sup> Felipe  
 3. dho. In. S.<sup>to</sup> Braulio  
 4. dho. In. S.<sup>to</sup> Isidro  
 5. dho. In. S.<sup>to</sup> Sebastian  
 6. dho. In. S.<sup>to</sup> Tomas  
 7. dho. In. S.<sup>to</sup> Simon  
 8. dho. In. S.<sup>to</sup> Lucas  
 9. dho. In. S.<sup>to</sup> Marcos  
 10. dho. In. S.<sup>to</sup> Juan Evangelista  
 11. dho. In. S.<sup>to</sup> Mateo  
 12. dho. In. Alvaraz de los Veracruz  
 13. dho. In. S.<sup>to</sup> Juan Bautista  
 14. dho. In. Camino de los Veracruz  
 15. dho. In. las tres Diosas  
 16. dho. S.<sup>to</sup> Bruno  
 17. dho. Komulo y Keano  
 18. dho. de la Reyna de Francia  
 19. dho. de Anatomia  
 20. dho. la Pizarra  
 21. dho. las Amazonas  
 22. dho. S.<sup>to</sup> Fran.<sup>co</sup> Flavio  
 23. dho. Abitacion de los Reyes

47.



47. Cuanto con Vicio de Cofre	43
1. dho. Vm. la S <sup>ta</sup> Trinidad	46
1. dho. Vm. Nazario	2
1. dho. Vm. S <sup>ta</sup> Juan de la Cruz	2
1. dho. Vm. Nacioniento de Nao S <sup>ta</sup>	
1. dho. Vm. de Cress	
1. dho. Vm. los Ignorantes	
1. dho. Vm. S <sup>ta</sup> S <sup>ta</sup> del Pez	
1. dho. Vm. Rosera	
1. dho. Vm. las tres Caídas	
1. dho. Vm. un Cuzco colorado	
1. dho. Vm. Rosario de Cuatro III.	
1. dho. Vm. Cain	
1. dho. Vm. S <sup>to</sup> Sepulcro	
1. dho. Vm. Nao S <sup>ta</sup> del Rosario	
1. dho. Vm. S <sup>ta</sup> Gregorio el Magro	
1. dho. Vm. la Gloria	
1. dho. Vm. la Academia	
1. dho. Vm. S <sup>ta</sup> Antonia	
1. dho. Vm. el Jaso Joré	
1. dho. Vm. el Juicio	
1. dho. Vm. Jesus Nazario y Joré	
1. dho. Vm. Rosario de Ruyona	
<u>65.</u>	

E.N.A., doc. n. 242, folio 4.



E.N.A., doc. n. 242, (S.n.)

97

15. Cuadro de ref<sup>o</sup>

1. Sto. San Vicente Casco de Indias
2. Sto. San Vicente y San
3. Sto. San Vicente de Indias
4. Sto. San Vicente Colorado
5. Sto. San Vicente negro
6. Sto. San Vicente de S<sup>ta</sup> Quirina
7. Sto. San Vicente glo. y negro

27. Cuadro con S<sup>ta</sup> Catalina y S<sup>ta</sup> Barbara

1. S<sup>ta</sup> Catalina
2. S<sup>ta</sup> Barbara
3. S<sup>ta</sup> Catalina de Indias

Sala 3<sup>a</sup>

1. Cuadro con un Casillo

2. Sto. Nicolo
3. Sto. Juan con la Cruz
4. Sto. S<sup>ta</sup> Sebastian
5. Sto. la Alondra
6. Sto. Juan
7. Sto. la Alondra
8. Sto. el Rey y Cruz
9. Sto. Donna
10. Sto. Carlos

13

E.N.A., doc. n. 242, folio 5.

33. Cuadros del día 2<sup>da</sup>  
 1. día de la Encarnación de nra Señora  
 2. día S<sup>ta</sup> Natalia  
 3. día la Virgen  
 4. día el Lunes  
 5. día S<sup>ta</sup> Teresa de Lisieux  
 6. día S<sup>ta</sup> Inés  
 7. día un Pesca  
 8. día un Mito  
 9. día S<sup>ta</sup> Leonora de Beltrán, Guadalupe, Ponce  
 10. día S<sup>ta</sup> Ana María  
 11. día S<sup>ta</sup> Catalina  
 12. día nra Señora de Belén  
 13. día S<sup>ta</sup> Barbara  
 14. día S<sup>ta</sup> Leonora de Nazareth, Ponce  
 15. día S<sup>ta</sup> Leonora de Rodriguez, Ponce  
 16. día la Purísima Virgen  
 17. día Caridad de S<sup>ta</sup> Pedro  
 18. día los 7. hermanos  
 19. día Nra Señora de los Dolores  
 20. día S<sup>ta</sup> Leonora de Kirsens, Ponce  


---

 34. Cuadros del día de varios tamaños.  
 Buenos Aires ..... 2. Campes de S<sup>ta</sup> Leonora de Ponce  
 3. día S<sup>ta</sup> Leonora de Ponce  


---

 35

	3. Campos de copal	6	43
	1. día de Uclán y Coen		25
	1. día de Tacc		2
	<u>8. Campos de basili</u>		2
<u>Tibufes</u>	2. Tibufes de S. <sup>a</sup> Pida		6
	1. día de la Pasada de la Candamir de Uclán		
	10. días de los negros y colorat		
	2. días sin viduco		
	<u>15. Cuadras de Tibufes con viduco</u>		
	1. día con 4 Cuadras de Tera, garrañal y bucco		
	1. figura de Nequany de basili		
	3. ellasas		
	1. día fino		
	1. tabureta		
	1. día fino: dicit		
	2. Coxaltes		
	1. Rampara		
	2. Ahumados grandes y chicos <u>el 9<sup>o</sup></u>		
<u>hama</u>	10. Campos de hama		
<u>basil</u>	1367. días de varios asientos		
	248. días de cancos		
	51. días de Hocas		
	75. días de Hocas		
	<u>1766. Campos de Basili</u>		
<u>Tibufes</u>	112. días de varios Tibufes		
	2. Calaveras de viduco		

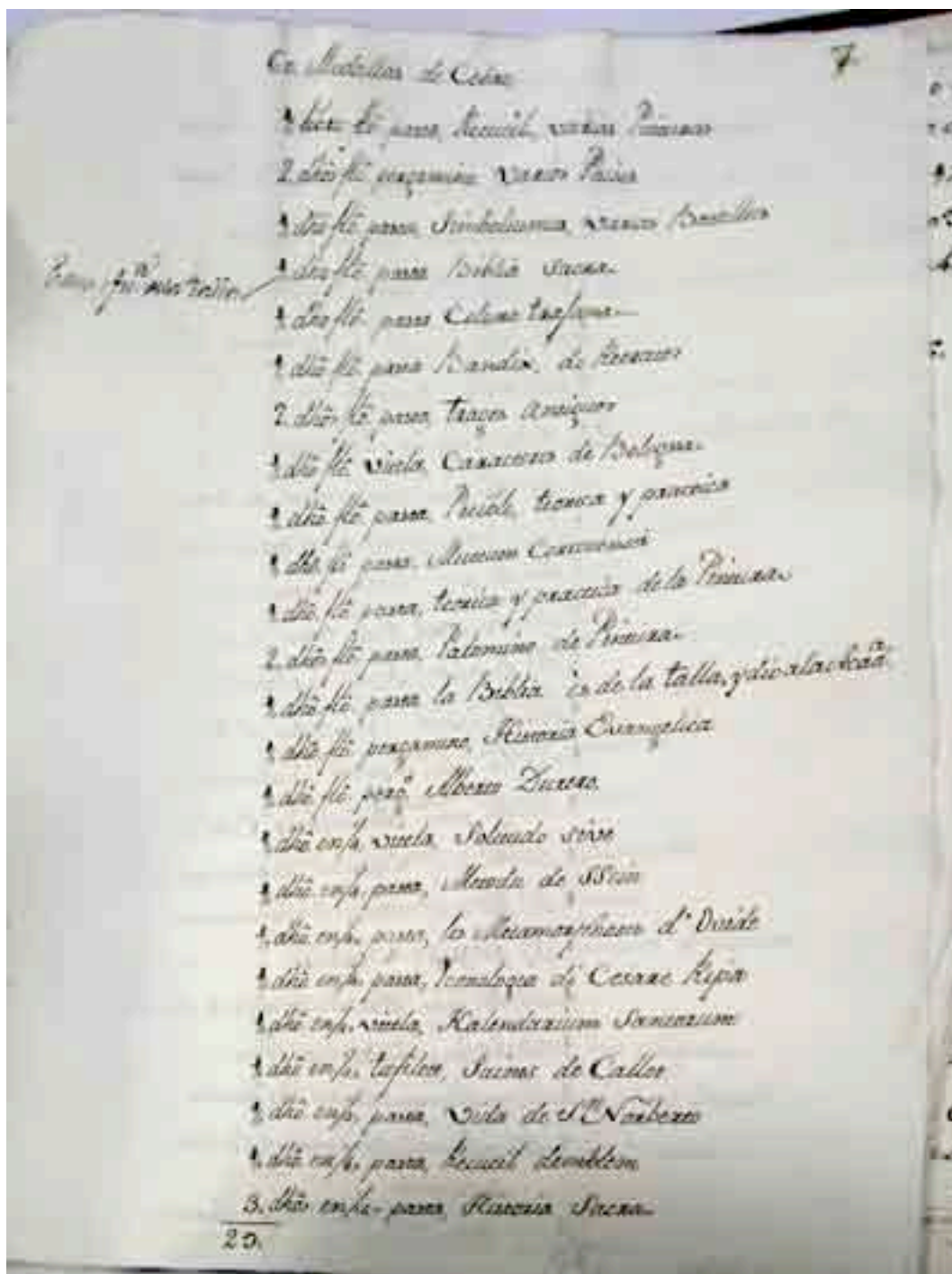
E.N.A., doc. n. 242, folio 6.

2. Cajas de madera  
 3. Cajas de madera por  
 4. Cajas de madera  
 38. Cajas de papel de tamaño común  
 4. pliegos de papel de tamaño común  
 48. pliegos de papel de tamaño común de un  
 Varios papeles impreso de los premios y de  
 los de la Academia  
 4. Cajas grandes de fierro  
 6. Cajas de lazo de varios tamaños  
 4. pliegos de papel ordinarios  
 4. Cajas de fierro  
 Cuentas el Coronete 2.º

busil ..... 285. Escampas suaves  
 4.º dñs. de la talla, que dio a la Academia.  
 3.º dñs. de los Premios del Coronado  
404. Escampas de busil

debofos ..... 38. Dibujos de los Premios parados  
 9. dñs. de Aguirrecusa de dicho Premio  
 24. dñs. hechos por los Pensionados  
427. Dibujos de varios tamaños y asuntos

deben 27.º dñs. ..... 400. pliegos de papel de Claudio de diversos tamaños.  
 4. Nino de Madera encasado  
 2. Cajas de barro  
 4. pie. Vm.



E.N.A., doc. n. 242, folio 7.

27. Libros de la b.<sup>ta</sup>

- 1. dho. en fr. porq. Pacheco de la Prouva
- 1. dho. en fr. porq. Loucas de la Prouva
- 1. dho. en fr. para. Kessul de Lion
- 1. dho. en fr. para. Venacionis Piscois
- 1. dho. en fr. porq. J.<sup>tes</sup> Lomaciano. p. Palomino
- 1. dho. en fr. Simbolo

38. Libros de la Nueva

- 2. dho. fls. porq. Arguencusa de Braconimo
- 1. dho. fls. una descripcion de leonel Royat des Invalides
- 2. dho. fls. porq. Pierre Prevocet
- 2. dho. fls. para. Nuevo tempe de Arguencusa
- 1. dho. fls. para. Souto de Arguencusa
- 1. dho. fls. para. Prespectiva de Viena
- 1. dho. fls. porq. Samuel de Maunauica
- 1. dho. fls. porq. Arguencusa Civil
- 1. dho. fls. porq. Viancio de Arguencusa
- 1. dho. fls. porq. dho. de Arguencusa
- 1. dho. fls. para. Viancio
- 1. dho. fls. porq. Descripcion de las 2. Columnas
- 1. dho. fls. porq. Nuevo Pto
- 1. dho. en fr. porq. Vinas de Espana
- 1. dho. en fr. porq. Clementes de Cuclides y Arguencusa de Viena
- 1. dho. en fr. para. Correccion de Arguencusa



22. lib. de enf.  
 1. dñe enf. porq. estatuto del Romano Pontifice  
 6. Cauterone de ala vesica. Responso de Roma  
26. libro de lapidacione  
 1. dñe fl. porq. estatuto Vesali, de Anatomia  
 1. dñe fl. para Cosmo. Anatomia  
 1. dñe fl. para Medallas de Luis el Grande  
 1. dñe fl. para. Párrafo de Roma. y Medallas de  
 Pontificas  
 1. dñe enf. para. Romano de Medallas  
 1. dñe enf. para. Monedas y Medallas Antiguas  
 1. dñe enf. para. Anonimo estatuto de Medallas  
 2. dñe enf. para. Medallas de España  
 2. dñe enf. para. Medalla Catalana  
 1. 2. dñe enf. para. Cien años de  
 2. dñe enf. para. Manual tipographia  
 2. dñe enf. para. de de Carica  
 1. dñe enf. para. ala vesica. los Capitanes de Sicilia  
 1. dñe fl. para. Fleuquium  
 1. dñe fl. para. Trociscos, por Laguna  
 1. dñe enf. para. transformacione de Venetia  
 2. dñe fl. para. Plinio historia natural  
23. libro de saxo  
 p. 13. Casos con Medallas del Imperio

*Sala del Teso*

2. Figuras de Jaso de esculturas  
 3. Saltes Jaso  
 4. Ques Jaso  
 46. Caceres Jaso de esculturas  
 8. pueros Jaso  
 2. pica Jaso  
 107. bafes valeros Jaso de esculturas  
 4. Saltes Jaso  

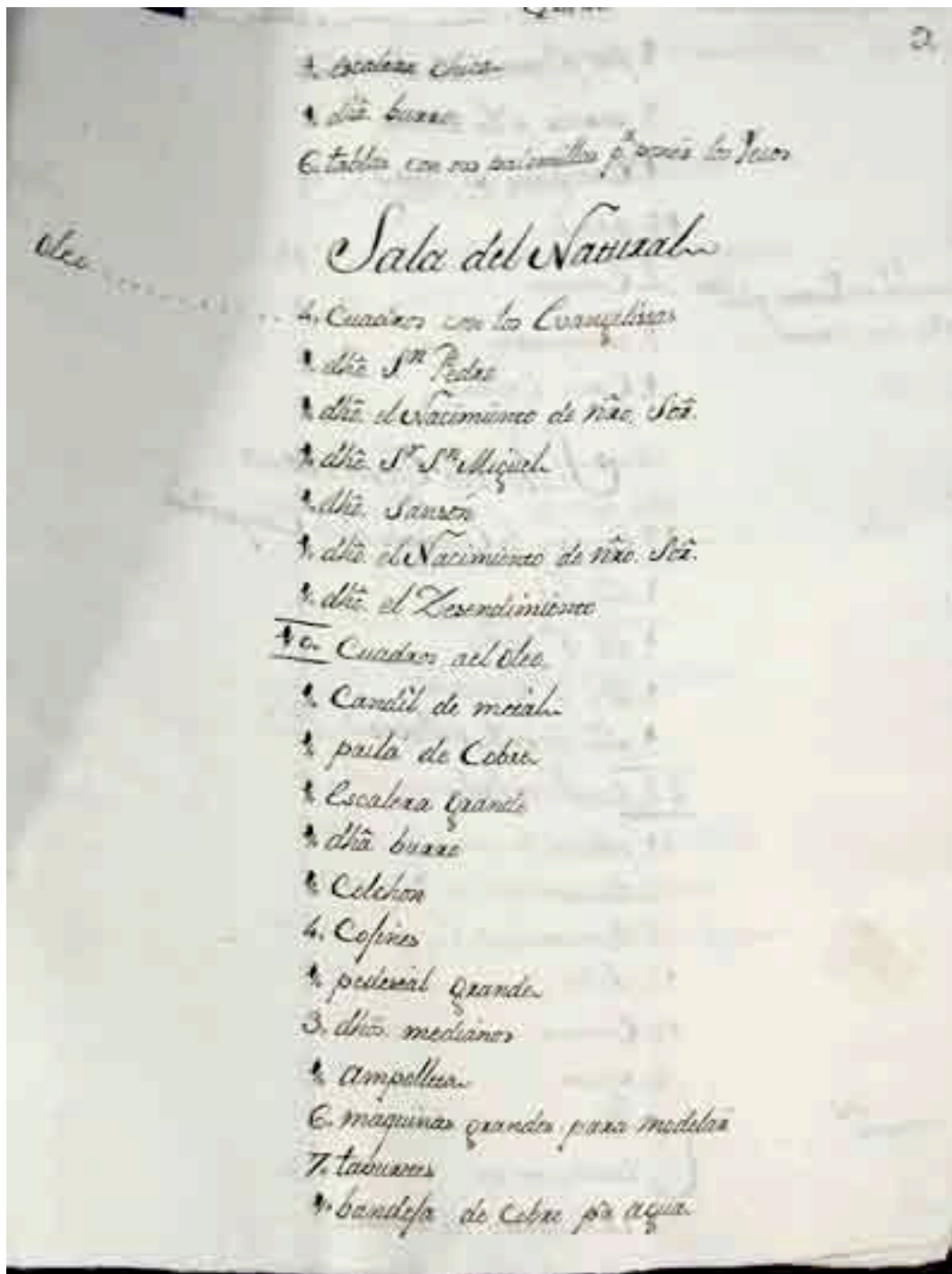

---

 178. piezas de Jaso  
 5. manes de Jaso  


---

 183. piezas de Jaso  
 1. Candel de masilla  
 131. Candeleros de Jaso  
 1. Aliza  
 30. banquillos  
 6. maquinas para modelar chinos.  
 1. banca  
 1. librito  
 1. Aliza  
 1. Regadera  
 1. masilla  
 1. Candelero  
 1. Caceres  
 1. Campana de Jaso

E.N.A., doc. n. 242, (S.n.)



E.N.A., doc. n. 242, folio 9.

1. po p' p' para las banderas  
 2. para el teatro  
 3. Campaña de Lima  
 4. Banco  
 5. Concha  
 6. marmoles  
 7. Caja grande

18. Caudales los Condados de la Compañia  
 1. dho Sob  
 2. dho S<sup>o</sup> tado  
 3. dho S<sup>o</sup> Geronimo  
 4. dho casa la Aljaba

22. Caudal del dho  
 11. Almas  
 24. Bancos  
 2. Bancas  
 16. Sillas  
 18. Camas  
 6. Vasos  
 6. Platos  
 1. tasetas no ay  
 2. Albornoces de onca

PV  
 1000000

E.N.A., doc. n. 242, (S.n.)

Comproves los q. manifestos la a. b. c. d. e. f. g. h. i. j. k. l. m. n. o. p. q. r. s. t. u. v. w. x. y. z. 40

## Sala de Aguinecurua

15. Cuadros los Generales de la Compañia

1. dño. S.<sup>o</sup> Pedro

1. dño. S.<sup>o</sup> Pablo

1. dño. el Arcobispo

1. dña. Desposicion de nra. Señ.

1. dño. Presentacion de nra. Señ.

1. dño. Nacimiento de nra. Señ.

1. dño. la Purissima Conception

1. dño. Resurreccion de S.<sup>o</sup> Jho. del Morado

### 26. Cuadros al oleo

4. Estampas de humo

5. dñar la guerra del Mundo y el Globo

1. Crucifijo de madera lizarrudo

18. Figuras de barro sacadas del navado

5. mesas

3. bancas

2. taburetes

1. banquillo

40. Caxones

1. Camacho

	Compras	
Compras	{	
Compras	{	
Compras	{	
Compras	{	
Y		
que todo sea mayor en lo siguiente		
Cuadras de elico	.....	0124
diñ con vides de Brasil	144	} 0240
diñ Im de Zibafos	107	
diñ Im con 4 Caxas de Pisco		
Compras de Brasil	2182	} 2465
diñ de humo	64	
diñ de Zibafos	239	
Cuadras de Papel de bita	572	} 0067
diñ de Urucos	034	
porcion de papel Impreso		
Libros	.....	0084
Piezas de Yaso	182	} 0218
diñ de Baxos	028	
diñ de Madera	008	
Medallas de Cobre	.....	0060
Caxones	.....	0058
Compras	.....	0084
Cuadras	.....	0006

E.N.A., doc. n. 242, (S.n.)

	Cajas con Metales en un juego	0043
	Libros	0008
	Plato	0012
	Vaso	0002
	Podales	0004
	Colchon	1
	Cofines	4
	Magunas	0012
	Cruz grande	0001
	Carvallos	0003
	Campanas de Laca	0002
	Candiles	0002
	Albornozes	0006
	Alamparas	0003
	Candelas	0003
	Almoxicos	0002
	Cepo	0001
	Faxeles	0004
	tablas para poner los Pesos	0006
	Cortina	0001
	Pie de lava manos	0001
	Pucha de toalla	0001
	Aliza	0050
	Bancas	0022

E.N.A., doc. n. 242, (S.n.)

	Beato	.....	0055
	Tabaco	.....	0070
	Sellos de papa	.....	0044
	Leontes de Cuba	.....	0002
	Umpollecas	.....	0002
	Candeleros	.....	0131
	Cabaleros	.....	0005
	Ullares	.....	0004
	Legados	.....	0004
	Alcaldes	.....	0004
<b>Notas</b>			
	En los Cuadros de buen fecho y calidad		
1 <sup>a</sup>	}	caudales de 100 ay 1000	15. 100
2 <sup>a</sup>		caudales de 2000 y 5000	25. 100
3 <sup>a</sup>		caudales de 10000 y 100000	35. 100
2 <sup>a</sup>	Todos los tabacos estan matanzados		
3 <sup>a</sup>	Ay una paxica de papas de 1000		
4 <sup>a</sup>	Compases reparados lo manifiesta la lista de los		
5 <sup>a</sup>	En los Cuadros de los conjuntos 16 que estan		
	cuadrados, nulos		
	Jose Cuervo		
	Deseo saber como el Jefe de los Negocios de America con de tener y de ser en suro grado y dignidad con honor		

E.N.A., doc. n. 242, (S.n.)



Lista de los Compañeros reparados, y enajenados la  
Academia el 2 de Mayo de 1756

- 1. que tiene el Sr. Felizardo Compañero
- 2. el Sr. Francisco Gil
- 3. el Sr. Felizardo Belandier, para su casa
- 2. el Sr. en el estudio
- 4. el Sr. Compañero Compañero
- 5. el Sr. Compañero Tuxco, quien solo usa la Caja de medicina.
- 6. el Sr. Compañero Chara
- 7. el Sr. Gabriel Ocampo
- 8. el Sr. Compañero
- 9. el Sr. Compañero
- 10. el Sr. Compañero
- 11. el Sr. Compañero
- 12. el Sr. Compañero
- 13. el Sr. Compañero
- 14. el Sr. Compañero
- 15. el Sr. Compañero
- 16. el Sr. Compañero
- 17. el Sr. Compañero
- 18. el Sr. Compañero
- 19. el Sr. Compañero
- 20. el Sr. Compañero
- 21. el Sr. Compañero
- 22. el Sr. Compañero
- 23. el Sr. Compañero
- 24. el Sr. Compañero
- 25. el Sr. Compañero
- 26. el Sr. Compañero
- 27. el Sr. Compañero
- 28. el Sr. Compañero
- 29. el Sr. Compañero
- 30. el Sr. Compañero
- 31. el Sr. Compañero
- 32. el Sr. Compañero
- 33. el Sr. Compañero

29. Sin los Compañeros que se hallan reparados

8. que existen

33. es el total

Jose Compañero