Sobre el concepto de gusto en el *Prontuario artístico* de Francisco Martínez D'Acosta: un capítulo olvidado de la estética Iberoamericana[*]

Juan Ricardo Rey-Márquez
IDAES/UNSAM, CEIRCAB/TAREA

Resumen
Hacia finales del período colonial, el Nuevo Reino de Granada recibió el impacto de la Ilustración en el terreno de la estética y la teoría del arte. El eclesiástico español Francisco Martínez D'Acosta jugó un papel importante en la introducción de estas ideas a través de su obra *Prontuario artístico; ó diccionario manual de las Bellas Artes*, *pintura, escultura, arquitectura, grabado & c.* (Madrid, 1787). El presente artículo se concentra en el análisis del concepto de gusto que Martínez D'Acosta desarrolló en este libro, delimita la originalidad de su tratamiento y estudia las posibles influencias de los filósofos de la *Enciclopédie,* Ludovico Antonio Muratori, Benito Jerónimo Feijoo y diversos tratadistas españoles.

On Concept of Taste in Francisco Martínez D'Acosta's *Prontuario artistco*: A Forgotten Chapter of the Ibero American Aesthetics

Abstract
Towards the end of colonial era, Nuevo Reino de Granada received Enlightenment influence on the field of aesthetics and art theory. Francisco Martínez D'Acosta, a Spaniard clergyman, played an outstanding role in the introduction of new aesthetical ideas through his book *Prontuario artistic; ó diccionario manual de las Bellas Artes*, *pintura, escultura, arquitectura, grabado & c.* (Madrid, 1787). This article focuses on the analysis of the concept of taste D'Acosta Martínez developed in this book defines the originality of

[*] Este estudio amplia y profundiza el texto de una monografía elaborada, en el segundo cuatrimestre del 2008, para el curso de Estética de la Maestría en Historia del Arte argentino y Latinoamericano del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. La investigación original se recondujo después hacia el estudio de la posible influencia de Benito Jerónimo Feijoo y Lodovico Antonio Muratori en la obra de Francisco Martínez D'Acosta, desarrollando una hipótesis de Ricardo Ibarlucía, Profesor Titular de dicho curso de posgrado dedicado a la historia de las ideas estéticas. Para él nuestro agradecimiento.

its treatment and study the possible influence of the philosophers of the encyclopedia, Ludovico Antonio Muratori, Benito Jerónimo Feijoo and several Spanish authors of treatises on art.

Palabras clave
Gusto - Estilo- Ilustración - Nuevo Reino de Granada - Estética iberoamericana

Key Words
Taste - Style- Enlightenment- New Kingdom of Granada– Ibero American Aesthetics

El sacerdote español Francisco Martínez D'Acosta fue sin duda un de las figuras prominentes de la Ilustración colombiana. Académico Honorario de la Real Academia de San Fernando de Madrid, nació en Valencia en 1736 y murió en Bogotá en 1794. Fue cura rural en el obispado de Cuzco, presbítero de las catedrales de Zamora y Pamplona y, más tarde, Deán de la Catedral Metropolitana de Santa Fe, capital del Nuevo Reino de Granada, donde desempeñó los cargos de gobernador y provisor del arzobispado y comisario del Santo Oficio y de la Cruzada. [1] Autor de *Disertación teológico-crítica sobre la lección de la Sagrada Biblia en los idiomas vulgares*, colaboró con el *Papel periódico de Santa Fe* y tradujo para la Imprenta patriótica de Antonio Nariño dos obras de vasta influencia en su tiempo: *De la fuerza de la fantasía humana* de Ludovico Antonio Muratori e *Historia de las ciencias naturales* de Alexandre Severien.[2]

[1] Cf. AAVV., *Biografía eclesiástica completa. Vidas de los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, de todos los santos que venera la Iglesia, papas y eclesiásticos célebres por sus virtudes y talentos ,en órden alfabético*, 30 tomos, Madrid, Imprenta de D. Alejandro Gomez Fuentenebro, tomo XIII, 1862, pp. 345-346.

[2]Sobre la actuación de Martínez D'Acosta en Santa Fe de Bogotá, cf. Silva, Renán, *Los ilustrados de Nueva Granada, 1760-1808*,. G*enealogía de una comunidad de interpretación,* Medellín, Banco de la República, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002, pp. 380-381 y Ruíz Martínez, Eduardo, *La librería de Nariño y los derechos del hombre,* Bogotá, Editorial Planeta, 1990, pp. 218 y 312.

En 1787, Martínez D'Acosta publicó en Madrid una obra titulada *Prontuario artístico; ó diccionario manual de las Bellas Artes*, *pintura, escultura, arquitectura, grabado & c.*,[3] cuya importancia para el desarrollo de la estética y la teoría del arte en Iberomérica no ha sido puesta debidamente de relieve. En las páginas siguientes, nuestro propósito es presentar los conceptos fundamentales de este diccionario, centrándonos en el tratamiento singular que el clérigo español imprimió a la noción de gusto. Para resaltar la originalidad del planteo, examinaremos en detalle las posibles influencias sobre Martínez D'Acosta de los enciclopedistas franceses, Ludovico Antonio Muratori, Benito Jerónimo Feijoo y los tratados sobre pintura de Francisco Pacheco y Antonio Palomino de Castro y Velasco.[4]

Pensamos que el análisis del concepto de gusto en el *Prontuario* de Martínez D'Acosta reviste un doble interés para la historia de la estética en Iberoamérica. Por un lado, su introducción en un manual destinado a la formación de los artistas da testimonio de la creciente secularización de la esfera artística da testimonio de la autonomización creciente de la esfera artística, en tanto y en cuanto dicho concepto reemplaza operativamente al de decoro, predominante en los tratados del período colonial y asociado a la santidad de la imagen representada como instrumento de la fe y, por lo tanto, objeto de la censura eclesiástica.[5] Por otro lado, lejos de ser un concepto aislado, el gusto constituye el eje transversal del *Prontuario,* el núcleo que articula las principales consideraciones sobre la tarea artística, desde el estilo y la manera hasta el conocimiento de las obras de los grandes maestros y la relación entre copia y original.

EL GUSTO COMO ESTILO

En las páginas del *Prontuario artístico*, Martínez D'Acosta presenta el término *gusto* como sinónimo de *estilo*. La noción de gusto se relaciona con un rasgo definitorio del trabajo del pintor, cuya voluntad se *inclina* por un *modo*, *elige* un rasgo que deviene hábito de trabajo:

> *Gusto*: Este término en pintura se toma alguna vez por la inclinación que el Pintor hace conocer para ciertos asuntos; es también un modo de obrar, un hábito y una elección que le son propias, sea en la invención, sean en el diseño, o sea en el

[3] Martínez D'Acosta, Francisco, *Prontuario artístico; ó diccionario manual de las Bellas Artes*, *pintura, escultura, arquitectura, grabado & c.*, Madrid, Viuda del Escribano, 1787.

[4] José Enrique García Melero ha comparado el *Prontuario artístico* con la obra contemporánea de Diego Rejón, *Diccionario de las Nobles Artes, para instrucción de los Aficionados y uso de los Profesores* (Segovia, Imprenta de Antonio Espinosa de los Monteros, 1788). Al respecto, escribe: "[…] hay que hacer notar ciertas diferencias entre ellos, pues el de Rejón es más técnico que el de Martínez, más cultural y rico en asuntos relacionados con las artes figurativas que con la arquitectura". Más adelante sostiene que Martínez D'Acosta recurrió a autoridades "españolas como extranjeras, especialmente italianas y francesas", pero no explica cuáles habrían sido éstas. Cf. García Melero, José Enrique, *Literatura española sobre artes plásticas,* Vol. I: *Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2002, p. 262.

[5] El tratadista del siglo XVII Vicente Carducho escribió que la pintura "tiene por motivo, y objeto la virtud y honestidad, pues por medio de la Pintura ha pretendido la santa Madre Iglesia, se convierte la criatura a su criador, como se ha experimentado en conversiones hechas por medio de santas Imagines" (Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura su defensa, origen, esencia, definición modos y diferencias*, edición y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Ediciones Turner, 1979, p. 137). Esta concepción de la obra de arte asume como propia la doctrina del Concilio de Trento, que circuló en las colonias españolas por orden de Felipe II (Cédula Real del 12 de julio de 1564). No hay que olvidar que la catequización en América se realizó por intermedio de imágenes, por lo cual Felipe II mandó publicar los cánones de Trento como parte de la legislación de sus territorios. Cf. Mujica Pinilla, Ramón "Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano" en AA. VV., *El barroco peruano*, Lima, Banco de crédito, 2002.

> colorido. Entonces este término se emplea en el mismo sentido que *estilo*. Véase esta palabra.[6]

Esta asociación del gusto con el hábito de trabajo se confirma en la entrada correspondiente al término *estilo*. Aludiendo a los géneros de la pintura y sus formas de ejecución material, Martínez D'Acosta señala que hay dos tipos de *estilo*, opuestos e inseparables por definición: el *blando* y el *firme.* De la síntesis de ambos, agrega a continuación, "nace ó procede el justo temperamento que conduce a la perfección".[7] El *gusto,* concebido como *estilo*, no es un concepto relativo a la recepción de la obra, sino a su producción. Tiene su origen en la voluntad del artista y permite su articulación en una tríada:

> El *gusto* es bueno o malo según se acerca o se aparta de las hermosuras de la naturaleza, la reflexión, el arte y aprobación de varios siglos, nos hacen conocer por el estudio. Distínguense tres especies de gusto en pintura.
> 1.° El *gusto natural*; esto es, la idea y el talento que el Pintor adquiere consultando sólo a la naturaleza, y sin el recurso a las obras de los buenos Maestros. El *gusto* es bajo o elevado, según la elección que se hace de los objetos. El simple estudio de la naturaleza se nota singularmente en las obras de los Pintores Flamencos y Alemanes.
> 2.° El *gusto artificial*: es el gusto que se forma en vista de las obras ajenas; es en una palabra, el que se saca de la escuela. El discípulo que no tiene bastante talento para salir del estilo de su Maestro, y para bolar de cualquier modo con sus propias alas, solo tiene un gusto artificial.

[6] Martínez D'Acosta, F., *Prontuario artístico, op. cit.,* p. 229.
[7] *Ibid.,* p. 172. Otra acepción de *estilo*, consignada en la misma página, se relaciona con lo que Martínez D'Acosta denomina *método de escribir*.

> 3.° Llaman *gusto nacional* a ciertos primores o ciertos defectos que se perpetúan en las obras de los Artistas de un mismo país. Véase la palabra *Escuela*.[8]

Ahora bien, esta tríada no sólo vincula el estilo artístico con el gusto dentro de la órbita de la producción de la obra, sino que le adjudica, además, el carácter de un *saber hacer*. En rigor, el gusto sería un conocimiento previo a la ejecución de la obra de arte, que garantiza su perfección según conocimiento que el artista tenga de la naturaleza (*gusto natural*), de la producción de sus contemporáneos (*gusto artificial*) y de la adscripción a una forma de trabajo propia de una comunidad histórico-cultural (*gusto nacional*). En este último sentido, el gusto resulta una forma de conocimiento socialmente determinada.

Martínez D'Acosta reconoce la existencia de la variedad de opiniones en materia de gusto, pero cree poder explicarla en razón de la naturaleza misma del objeto y la diferente capacidad de discernimiento, es decir, el buen o mal gusto de quienes juzgan las obras de arte. La capacidad de discernimiento se funda un *buen gusto objetivo*, que se obtiene y cultiva a través del conocimiento o del contacto con obras que lo ostenten como virtud. Una tesis similar sostiene Muratori, quien no habla de gusto, sino de *buon gusto*, definiéndolo como una virtud que conduce al "*discernimento dell ottimo*"[9] y que debe educarse para lograr la excelencia en literatura. Así como Martínez D'Acosta distingue un gusto artificial que se adquiere por medio del conocimiento de las obras de otros artistas, Muratori se refiere, en *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti,* al conocimiento de "*eccellenti libri*" y remata con una pregunta retórica:

[8] *Ibid.,* p. 229
[9] Muratori, Lodovico Antonio [Lamindo Pritanio], *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti*, Venecia, Giuseppe Guarracino, [1715] 1744, pp. 27 y ss.

> […] qual maggiore utilità può recarsi, che l'andar dimostrando di propósito, inculcando, e facendo assaporare ad ognuno le regole più sicure per distinguere il *Vero* dal *Falso*, il *Buon* dal *Cattivo*, e il *Meglio*, e l'*Ottimo* da ciò, che solamente è *buono*?[10]

En este punto, la disparidad entre Martínez D'Acosta y otros autores del siglo XVIII se vuelve evidente. Así, por ejemplo, el *gusto/saber hacer*, en tanto forma de conocimiento adquirido por la experiencia, se contrapone al *gusto/criterio* de David Hume.[11] Paralelamente, la tesis del *Prontuario artístico* se aparta del enfoque de Benito Jerónimo Feijoo, que en *Teatro crítico universal* define el gusto como un bien *delectable*:

> Distinguen los Filósofos tres géneros de bienes, el honesto, el útil, y el delectable. De estos tres bienes, sólo el último pertenece al gusto; los otros dos están fuera de su esfera. Su único objeto es el bien delectable, y nunca puede padecer error en orden a él. Puede la voluntad abrazar como honesto un objeto, que no sea honesto, o como útil el que es inútil, por representárselos tales falsamente el entendimiento. Pero es imposible que abrace como delectable, objeto que realmente no lo sea. La razón es clara; porque si le abraza como delectable, gusta de él: si gusta de él, actual, y realmente se deleita en él: luego actual, y realmente es delectable el objeto. Luego el gusto en razón de gusto siempre es bueno con aquella bondad real, que únicamente le pertenece; pues la bondad real, que toca el gusto en el objeto, no puede menos que refundirse en el acto.[12]

[10] *Ibid.,* p. 25.

[11] Hume, David, "Del criterio del gusto", en *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto,* prólogo, traducción y notas de Macarena Marey, Buenos Aires, Editorial Biblos, Colección Pasajes, Programa de Estudios en Filosofía del Arte, 2002, pp. 47-76.

[12] Feijoo, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal*, tomo VI, Madrid, Gabriel Ramírez, [1734] 1765, Discurso XI, § 3: "Razón del gusto", p. 409.

Feijoo argumenta que no es posible establecer un valor de bondad en el ámbito de los *bienes deleitables* y que sólo se puede hablar de gusto allí donde un objeto place; el mal gusto es, en todo caso, un deleite o placer deshonesto e inútil, pero no por eso un displacer. En una vía similar transitan las reflexiones ligeramente posteriores de Montesquieu en su célebre ensayo para la *Encyclopédie,* donde distingue entre un *gusto natural* y un *gusto adquirido,* que se basan en el conocimiento de los placeres correspondientes:

> Il est bon de connoître la source des plaisirs dont le goût est la mesure: la connoissance des plaisirs naturels & acquis pourra nous servir à rectifier notre goût naturel & notre goût acquis. Il faut partir de l'état où est notre être, & connoître quels sont ses plaisirs pour parvenir à mesurer ses plaisirs, & même quelquefois à sentir ses plaisirs.[13]

Feijoo concibe el bien *delectable* como medida del placer, de manera tal que habría tantas formas de gusto como fuentes de placer susceptibles de ser conocidas. También en este punto su postura parece adelantar la de Montesquieu, manifestándose en contra del axioma según el cual no cabrían disputas sobre el gusto. Para Feijoo, el gusto se puede justificar: "Dar razón de un efecto, es señalar su causa; y no una sola, sino dos se pueden señalar del gusto. La primera es el temperamento, la segunda la aprehensión".[14] La medida del gusto sería proporcional a la excelencia del *objeto delectable*:

[13] Montesquieu "Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art", en Diderot, Denis, D'Alembert, Jean, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une societé de gens de lettres*, Ginebra, Pellet, 1777, p. 342.

[14] Feijoo, B. J., *op. cit.*, pp. 410 y ss.

> Es música más excelente la de los violines, que la de la gaita, porque esto se debe suponer; y también suponemos, que la percepción de parte de los dos sujetos es igual. Luego más excelente es el acto, con que el uno goza la música de los violines, que el acto que el otro goza la de la gaita. ¿Mas qué excelencia es esta? Excelencia en línea de delectación, porque esa corresponde a la excelencia del objeto delectable.[15]

El objeto del gusto, añade Feijoo, puede tener una *bondad absoluta* o una *bondad respectiva:* "Absoluta es aquella, que se considera en el objeto, prescindiendo de las circunstancias accidentales, que hay de parte del sujeto; respectiva, la que se mide por esas circunstancias."[16] Dicho de otra manera, la bondad absoluta es objetiva, independiente del sujeto; la respetiva, en cambio, es relativa a él. Todo cuanto interfiere o disminuye en el sujeto "la percepción de la delectabilidad del objeto" determina que la bondad respectiva resulte para él menor que la absoluta: "El que está enfermo; percibe menos, o nada percibe la delectabilidad del manjar regalado; el que con mano llagada, o con la llaga misma de la mano toca un cuerpo suavísimo al tacto, no percibe su suavidad." [17]

En síntesis, un profundo hiato conceptual separa el estudio del gusto en Hume, Montesquieu y Feijoo de Martínez D'Acosta, para quien no se trata de un deleite o placer natural, sino de una capacidad del artista en virtud de la cual interpreta la naturaleza.

[15] *Ibid.,* p. 411.
[16] *Ibid.*
[17] *Ibid.,* pp. 411 y ss.

El *gusto/saber hacer*, se explica en el *Prontuario*, caracteriza a quien lo posee. Para reforzar esta tesis, Martínez D'Acosta recurre al concepto de *maniera,* proveniente de la teoría del arte del Renacimiento:

> *Manera*: Es un modo de trabajar, un pincel, un gusto, una lección, en fin un *no se qué*, que caracteriza y hace conocer las obras de un Pintor, y alguna vez también las de una escuela entera. La *manera* o el hábito de un Pintor se hacen conocer no sólo en el manejo del pincel, sino también en las principales partes de la Pintura como, la invención, el diseño, el colorido. Pues con arreglo al más o menos estudio y conocimiento del natural con que habrá contraído este hábito, la llama buena o mala manera. *Sírvense alguna vez de la palabra* gusto *en el mismo sentido que* manera. [...]
> *Caer en la manera*, es cuando un Pintor se copia continuamente en sus figuras, sus actitudes, aire de cabeza, &c. lo que degenera en defecto.
> Distínguense entre los Antiguos cuatro especies de *Maneras* diferentes, a saber:
> La una que llaman fuerte y resentida, la cual fue seguida de Miguel Ángel, y de los Caracia: los músculos de las figuras están allí muy explicados, los contornos bien pronunciados, y las expresiones alteradas y terribles.
> La segunda *Manera* es algo débil y afeminada.
> La tercera está llena de ternura y de gracia, y sirve particularmente para las cosas delicadas.
> La cuarta *Manera dulce y correcta* denota los contornos grandes, naturales, fluidos y fáciles.[18]

[18] Martínez D'Acosta, F., *op. cit.,* pp. 268-269. El resaltado es nuestro.

El concepto de *maniera,* acuñado por Giorgio Vasari, ya se encontraba en la tratadística española en los escritos de Francisco Pacheco y Antonio Palomino, de donde seguramente lo tomó Martínez D'Acosta. En su *Arte de la pintura, (*1649), Pacheco acude a la teoría del arte renacentista para considerar la *buona maniera* como una de las partes del dibujo[19]; por su parte, Antonio Palomino, en *Museo Pictórico* (1715-24), define la *manera* como una *gracia* inefable, un *no sé qué*, que es una de las partes de la pintura:[20]

> [...] una cierta y oculta especie de belleza, que tanto puede pertenecerle a lo hermoso como á lo fiero, teniendo en aquella especie de forma aquel *linaje de perfección y gracia* que le compete, lo cual es más fácil entenderlo que definirlo: así como de una mujer nada hermosa se suele decir que tiene un *no sé qué*, ó un donaire, que a veces falta á la mas linda; y así más fácil es conocerlo que explicarlo.[21]

El *no sé qué* que, según Palomino, caracteriza a la pintura se corresponde, en el *Prontuario artístico*, con el objeto del *conocedor*. Sin embargo, al introducir esta figura, Martínez D'Acosta realiza un cambio de foco, que lleva el tratamiento del problema del gusto del terreno de la producción de la obra al de su recepción y evaluación.

> *Conocedor:* Es una persona que juzga sanamente de las producciones de las bellas artes, y que tiene un *gusto natural* perfeccionado por la frecuencia de hombres hábiles, buenos libros y por el hábito de ver excelentes *trozos*.[22]

En efecto, el conocedor es alguien que tiene un elevado desarrollo del gusto natural y artificial, esto es, un conocimiento de la excelencia en las bellas artes y la naturaleza. En cuanto al "hábito de ver excelentes *trozos*", señalemos que Martínez D'Acosta asimila unas veces el uso de este sustantivo, en singular o en plural, a la palabra *pieza*, mientras que en otras parece aludir a una selección de partes de la naturaleza. El término también alude con frecuencia a las *copias*, a las réplicas de una obra hechas por un artista a solicitud de un comitente o con fines de aprendizaje. Se supone que la distinción entre éstas y sus originales es una de las capacidades del conocedor, que para esta labor debe poder reconocer el *no sé qué*:

> Todavía hay copias más perfectas que estas últimas, y son las enteramente hechas de mano del Maestro. El distinguirlas es una cosa muy difícil, y sólo el mismo Maestro lo podrá hacer por comparación. Es cierto que en una confrontación, los primeros originales se distinguirán por su mayor delicadeza, más fuerza, más finura; por las pinceladas más francas en los contornos y en su primer bosquejo, del que siempre se descubre alguna cosa; en una palabra, *un cierto no sé qué,* que se percibe, y que no puede el Maestro ejecutar segunda vez.[23]

El *no sé qué* no es, en la terminología del *Prontuario*, una expresión idiomática, sino un concepto asimilable a la idea de inefabilidad, co-

[19] Pacheco presenta el concepto de *maniera* como un sinónimo de estilo, al compararlo con artistas específicos. "Del debuxo y de sus partes" en Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza* (1649*),* edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, reed. 2001, pp. 341, 347-349.

[20] Las partes enumeradas son: argumento, economía, acción, simetría, perspectiva, luz y gracia, o buena manera. "Composición integral de la pintura". Palomino, Antonio, [1715] 1795, p. 57.

[21] *Ibid.,* pp. 75-76. El resaltado es nuestro.

[22] Martínez D'Acosta, F., *op. cit.*, p. 85. El resaltado es nuestro.

[23] *Ibid*., p. 90. El resaltado es nuestro.

mo indicamos en el caso de Palomino. En la misma línea se encuentra Feijoo, que en su *Teatro crítico universal* consagra un discurso sobre "El no sé qué". Allí sostiene que los pintores designan el *no sé qué* con el nombre de *manera*: "[…] la manera de la pintura es una gracia oculta, indefinible, que no está sujeta a regla alguna, y solo depende del particular genio del Artífice".[24] El concepto de *gracia* remite a Plinio, que en el libro XXXVII de su *Historia natural* definió el genio de Apeles con la voz griega *Charita* (Χάριτα). He aquí el texto latino, seguido de la traducción conocida en España en el siglo XVII:

> Præcipua ejus in arte venustas fuit, quum eadem ætate maximi pictores essent [Apeles]: quorum opera quum admiraretur, collaudatis ómnibus, deese iis unam Veneram dicebat, quam Græci Charita vocant: cætera omnia contigisse, sed hac soli sibi neminem parem.[25]
>
> De las obras de los quales admirándose el alabándolas todas dezia, que las faltava una cierta Venus, a la qual llaman los Griegos Charita, y que todas las demás cosas las avian alcançado, pero esta solo el [Apeles] la tenia, y ninguno le igualava.[26]

Llevado al campo del dibujo y la pintura, el término *gracia* delimita un concepto que guarda una gran cercanía con el *no sé qué*, como puede comprobarlo el tratamiento que le otorga Martínez D'Acosta:

> *Gracia:* es en pintura aquel todo feliz que comunica a los objetos de un cuadro un cierto encanto que atrae y lisonjea la vista, y que es más fácil sentirlo, que explicarlo. Puede una figura estar bien dibujada, tener sus proporciones exactas, y todas sus partes perfectamente regulares, y carecer de gracia; así como la gracia se puede hallar sin la exacta observación de las reglas. Por razón de este encanto, puro don de la naturaleza, se hizo Rafael tan recomendable […][27]

De manera análoga, el *no sé qué* es también definido por Montesquieu en su ensayo para la *Encyclopédie*, como una especie de *gracia* que sorprende,

> Il y a quelquefois dans les personnes ou dans les choses, un charme invisible, *une grace naturelle,* qu'on n'a pu définir, & qu'on a été forcé d'appeller le je ne sais quoi**.** Il me semble que c'est un effet principalement fondé sur la surprise. Nous sommes touchés de ce qu'une personne nous plaît plus qu'elle ne nous a paru d'abord devoir nous plaire, & nous sommes agréablement surpris de ce qu'elle a su vaincre des défauts que nos yeux nous montrent, & que le coeur ne croit plus [...][28]

En este pasaje de Montesquieu, la sorpresa –al igual que el *je ne sais quoi*– es fuente de un placer que puede ser producido por la cosa percibida o por la forma de percibirla.[29] En el *Prontuario*, en cambio, la sorpresa no es tomada en consideración. Para su concepción del *no sé qué,* Martínez D'Acosta parece abrevar, sobre todo, en Palomino y Feijoo.

LA MANERA Y EL CONOCEDOR DE ARTE

Para distinguir la cualidad inefable –la gracia o *no sé qué*– que separa a un artista de otro, para discernir el rasgo único que caracteriza una

[24] Feijoo, B. J., *op. cit.,* pp. 426-427.
[25] Plinio Segundo, Cayo, *Caii Plinii Secundi Historiae naturalis,* Libri XXXVII, París, Firmin Didot, 1831, p. 338.
[26] Plinio Segundo, Cayo, *Historia natural de Cayo Plinio Segundo,* Tomo II, Madrid, Juan Gonçalez, 1629, p. 642.
[27] Martínez D'Acosta, F., *op. cit*., p. 204.
[28] Montesquieu, *op.cit*., p. 348. El resaltado es nuestro.
[29] *Ibid*., pp. 346-347.

manera, Martínez D'Acosta entiende que al *conocedor* debe seguir una serie de reglas para desarrollar su gusto:

> *Primera regla*
> Para ser buen conocedor es necesario desnudarse de toda preocupación, y evitar los falsos raciocinios. Que un cuadro o diseño sea alabado por quien lo presenta; que haga o haya hecho parte de una famosa colección; que cueste caro o barato; que sea antiguo o de Italia, son todas circunstancias que de nada sirven.
> *Segunda regla*
> Cuando se examine un cuadro o diseño sólo se ha de estar a lo que él sea en realidad, sin suponer lo que debía haber hecho el Autor, ni echar menos lo que dejó de hacer; [...] son cosas todas que si tuvieran lugar, nada se hallaría de bueno, porque jamás ha pensado un hombre precisamente como otro.
> *Tercera regla*
> Para juzgar la bondad de un cuadro, diseño o estampa, es preciso formarse un sistema de reglas propias, provengan éstas del estudio o de las observaciones, o sean acaso la consecuencia necesaria de la aprobación que dimos al sistema ajeno después de haberlo examinado con la mayor madurez y conocimiento.
> *Cuarta regla*
> Toda la Teórica posible no basta al conocedor; debe tener también perfecto conocimiento de los mejores trozos, y ocuparse continuamente en su especulación y examen. Lo mediano no se conoce hasta conocer lo bueno, y lo bueno hasta haber conocido lo excelente.
> *Quinta regla*
> Todo cuanto consideramos es preciso considerarlo con orden, si queremos juzgar sabiamente. No es bastante para un conocedor el decir que una pieza es buena o mala; es preciso también que de razón del gusto o disgusto que le causa, y esto por un análisis exacto de la gracia, grandeza, invención, expresión, composición, colorido, diseño y manejo de toda la obra.[30]

Si bien Martínez D'Acosta se refiere al gusto como a una facultad que permite juzgar la excelencia de una obra de arte, no menciona nada acerca de sus ideas de belleza o el tipo de imitación que debe realizar el artista. Desde su punto de vista, el juicio valorativo de una obra no se funda en su mayor grado de fidelidad a la naturaleza, sino en su excelencia respecto de otras obras. Por esto mismo, el desarrollo del gusto debe orientarse al conocimiento de los estilos artísticos, *nacionales* e históricos, que reciben el nombre de *manos:*

> Sentadas esta reglas para llegar al conocimiento de las *manos*, el único medio es llenar la imaginación de ideas las más justas y perfectas que sea posible de varios maestros; pues nadie será más o menos conocedor que a proporción de la exactitud de sus ideas; porque juzgando quién es el Autor de un cuadro o diseño, sucede lo mismo que cuando se juzga a quién se parece un retrato: comparan lo que ven con la idea ya formada de lo que han visto; y si la idea es falsa, lo será también sin duda el juicio. Porque de la historia o de las obras de estos maestros es de donde nacen las ideas que de ellos tenemos; y así quien quiera llegar a ser buen conocedor, debe leer precisamente y con mucho cuidado la vida de los Pintores, examinar exactamente sus obras ciertas; y contraerá por este medio una especie de inteligencia, hábito y familiaridad con aquellos que quiere conocer.
> La historia les enseñará de quién fueron discípulos, y por consi-

[30] Martínez D'Acosta, F., *op. cit*., pp. 85-87.

> guiente cuál fue su primera manera, qué auxilios tuvieron para perfeccionarse y consecuentemente los progresos que debieron hacer en su arte; los grados de su fortuna, sus tiempos y el cuidado que pudieron emplear en sus obras.[31]

La visión historicista que orienta el gusto al conocimiento del hacer artístico constituye una propuesta de aproximación a la obra del arte desde los elementos de su producción. El *Prontuario artístico*, en este sentido, interpela al artista mismo, que para producir una obra debe desarrollar su gusto hasta constituirse en *conocedor*. A un esfuerzo semejante de conocimiento y juicio a partir de la observación y la comparación de obras de arte apunta Voltaire en su propio artículo sobre el gusto para *la Encyclopédie*, posible fuente de la noción de *conocedor* usada por Martínez D'Acosta:

> Il ne suffit pas pour le goût**,** de voir, de connoître la beauté d'un ouvrage: il faut la sentir, en être touché. Il ne suffit pas de sentir, d'être touché d'une maniere confuse, il faut démêler les différentes nuances; rien ne doit échapper à la promptitude du discernement; & c'est encore une ressemblence de ce goût intellectuel, de ce goût des Arts, avec le goût sensuel: car si le gourmet sent & reconnoít promptement le mélange de deux liqueurs, l'homme de goût**,** *le connoisseur*, verra d'un coup-d'oeil prompt le mélange de deux styles [...][32]

Las coincidencias entre las reglas de Martínez D'Acosta para desarrollar el gusto y las cualidades del *connoisseur* de Voltaire saltan a la vista. Ambos exigen un conocimiento distinto: mientras Voltaire señala la necesidad de "desenredar los diferentes matices" que ofrecen los sentidos, Martínez D'Acosta observa, en la quinta regla citada, que el *conocedor* debe ante una obra dar "razón del gusto o disgusto que le causa, y esto por un análisis exacto de la gracia, grandeza, invención, expresión, composición, colorido, diseño y manejo de toda la obra". La misma demanda de precisión es sostenida por Voltaire al considerar que no hay motivo de disputa sobre *gustos sensuales*, pero que en el caso de lo que denomina "bellezas reales" –entre las que incluye las bellas artes- "*il y à un bon* goût *qui les discerne, & un mauvais* goût *qui les ignore*".[33]

Éste no es el único aspecto, sin embargo, en el que se pueden descubrir afinidades entre los dos autores. Con respecto a la formación del gusto orientado a las artes, que Voltaire denomina *goût intellectuel*, el *Prontuario* ofrece un interesante punto de contacto. Voltaire explica que el gusto se educa, que debe formarse de modo tal que "*on s'accoutume á voir des tableux avec les yeux de Lebrun, du Poussin, de le Sueur*."[34]. La metáfora de *ver con los ojos de* coincide con la de *conocer las manos* de los artistas: ambas tienden a subrayar la necesidad del conocimiento de los estilos artísticos para la educación del gusto. En la dependencia de este conocimiento se basa quizá la relación –casi de sinonimia- que Martínez D'Acosta establece entre *gusto* (conocimiento del buen hacer) y *estilo* (conocimiento que conduce al buen hacer): en cualquier caso, el buen gusto es siempre una forma de conocimiento.

Una diferencia significativa entre Voltaire y Martínez D'Acosta parece ser el estatuto adjudicado a la obra como expresión de ideas de belleza. En el caso de Voltaire, la belleza constituye el vehículo de la vir-

[31] Martínez D'Acosta, F., *op. cit.,* pp. 86-87. El sresaltado es nuestro.
[32] Voltaire "Goût", en Diderot, Denis, D'Alembert, Jean, *Encyclopédie, op. cit*., p. 339. El resaltado es nuestro.
[33] *Ibid.,* p. 340, resaltado en el original.
[34] *Ibid.*

tud y de lo bueno, lo cual remite a Muratori. En *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti,* el jesuita italiano dispone sus ideas en forma de reglas, como lo haría luego Martínez D'Acosta. Veamos lo que dice la segunda de ellas con respecto al conocimiento de la literatura:

> Ammaestrare, giovare, e dilettari**,** è il loro fine unversale, e primario. Talora si tende principalmente all'uno di questi fini, e talora e tutti i tre. Ammaestrano, e giovano le varie Discipline coll'insegnare all'Intelletto il Vero e il Buono, e col persuaderlo alla nostra volontà, facendo che non tanto l'ingenio nostro s'addestri a giudicar bene, e sodamente di tutte le cose, che gli si presentano davanti, quanto la volontà si muova ad abbracciare il Vero, l'Onesto, e la Virtù.[35]

Encontramos una versión reformulada de esta regla en la traducción parcial del libro de Muratori que hizo Juan Sempere y Guarinos en 1782:

> […] debe tenerse presente como máxima fundamental, que el fin primero, y mas universal de las Ciencias, y de las Artes liberales es el enseñar, aprovechar, y deleytar. Tal vez uno solo de estos fines es el principal, y tal vez se intentan todos igualmente. Enseñan y aprovechan las Ciencias, instruyendo al entendimiento de lo verdadero y de lo bueno, y persuadiéndolo à nuestra voluntad, haciendo no tanto que nuestro ingenio se acostumbre à juzgar bien y solidamente de todas las cosas, como que la voluntad se mueva à abrazar lo verdaderamente honesto y virtuoso.[36]

[35] Muratori, L. A., *op. cit.,* p. 32.

[36] Sempere y Guarinos, Juan, *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*, Madrid, Antonio de Sancha, 1782, p. 18.

En el original de Muratori, se ve claramente la homologación de lo *verdadero* con lo *honesto* y lo *virtuoso*, (*il Vero, l'Onesto, e la Virtù*), en tanto aspectos de lo bueno, detalle que no se preserva en la traducción castellana, La concordancia de Voltaire sobre el tema es completa. Ahora bien, ¿sucede lo mismo en el *Prontuario,* del cual hemos dicho que una de sus fuentes posibles era la *Encyclopédie*? Para responder a esta pregunta, es necesario indagar en las nociones de *copia* y *original* que aporta Martínez D'Acosta.

LA COPIA Y LO VERDADERO

En un momento en el que la obra de arte se destinaba a la representación de contenidos religiosos, alegóricos o cortesanos, era bastante común que las más famosas se copiaran o se reutilizaran. De hecho, uno de los fines del *Prontuario artístico,* expresamente consifgnado en el inicio del libro, era la formación de un pintor diestro en el arte de la imitación:

> [...] al talento se le ha de dexar campo abierto donde poderse explayar trabajando de propio ingenio. Todo profesor [cuyo] oficio sea el representar, debe indispensablemente saber inventar [...] ¿cómo podrá representar un vicio moral, una virtud un reino, una pasion [...]? Apenas hay ente, ó sér abstracto á quien [...] no hayan dado cuerpo los artífices sacandolo de la esfera de las potencias, y colocandolo en la de los sentidos. En esto se aventajaron mucho los antiguos, como lo atestigua la Iconologia, y la Mitologia. Debe el artista imitarlos conociendo completamente los atributos propios, símbolos y caractéres con que corresponde significar y representar cada cosa.[37]

[37] Martínez D'Acosta, F., *op. cit.,* p. IV.

En el contexto del *Prontuario,* la *copia* podría definirse como la capacidad artística para servirse de los modelos de representación de la antigüedad, sin imitarlos servilmente. Martínez D'Acosta distingue seis tipos:

> Las copias *serviles* de una mano pesada, y poco diestra, aunque fieles, fácilmente descubren lo que son.
> Las copias *libres* que no son del todo fieles, por razón de haber conservado el Pintor en la ejecución su manera ordinaria, por sí mismas dan a conocer las pruebas de su falsedad.
> Las copias *fieles* hechas de mano diestra y ligera, son más difíciles de conocer; pero regularmente quien las hizo puso algo de suyo, y esto basta.
> Las copias *retocadas* en algunos lugares esenciales por el Maestro, bajo cuya dirección se sacaron, después de no ser las peores, hacen conocer los mismos lugares retocados el cuadro por lo que es. Esta es la especie de copias más fácil de distinguir por razón de las pinceladas elegantes que brillan a vista de las demás del cuadro, y cuya comparación lo hace todavía más frío.
> Las copias *enteramente retocadas* por el Maestro, deben mirarse como segundos originales, menos estimables a la verdad, que si fueren del todo de su mano. Así trabajaban [...] la mayor parte de los Pintores más famosos; pues cuando les pedían copiar de algunos de los cuadros de su gusto, las encargaban a sus mejores Discípulos, dirigiéndolos ellos mismos en la ejecución; y como estas copias se hicieron en su obrador, las repasaban en un todo, y aún solían repintarlas enteramente: de esta manera la obra del Discípulo está recubierta, y como no se percibe vestigio alguno, es muy difícil decidir la duda.[38]

[38] *Ibid*., p. 90.

En la misma sección, Martínez D'Acosta define los *originales* ya por oposición a la copia como la pintura enteramente terminada, ya como los bocetos preparatorios –*diseños*– de los que procede y que son tomados como *pensamientos*. No por otro motivo, el *Prontuari*o exhibe dos entradas para la acepción *original*, que puede aplicarse al cuadro que no es copia de otro o a los dibujos que en la terminología renacentista eran llamados *diseños***:**

> Dicen de un cuadro que es original, cuando no ha sido copiado de otro. Regularmente se conocen los originales por una cierta franqueza y libertad de pincel, que no se halla en la obra de un Pintor que sólo es imitador. Con todo hay ocasiones en que es difícil distinguir las copias de los originales, y tanto, que continuamente se engañan los Artistas más célebres [...]
> *Originales (Diseños):* Son los pensamientos meditados y arreglados, que el Pintor ha cuidado de ejecutar y concluir enteramente. Los diseños originales de los grandes maestros son apetecidos, y muchas veces tan estimados como las Pinturas que se sacaron de ellos. Llaman también pinturas a los diseños originales, cuando son del mejor tiempo de un maestro, y su composición contiene cosa de alguna importancia.[39]

De acuerdo con Martínez D'Acosta, una obra es vehículo de pensamientos o de ideas que pueden proceder tanto de pinturas de maestros consagrados como de la naturaleza. En otras palabras, una obra puede tener carácter de original o de copia, sin que ello afecte su apreciación, salvo que esté mal ejecutada. La oposición entre original y copia no se plantea y ambas producciones pueden poseer un valor de verdad que haga ganar a una obra, original o copia, mayor aprecio a los ojos de un conocedor. En el arte de la pintura, la imitación no es

[39] *Ibid*., p. 305.

lo contrario de lo *verdadero*:

> *Verdadero:* En la Pintura es la imitación perfecta de aquello que se intenta representar. Distínguense tres clases de *Verdadero*: Verdadero *simple*; Verdadero *ideal*; y Verdadero *compuesto* o *Verdadero perfecto*. El Verdadero simple, es una imitación fiel de los objetos escogidos por el Pintor para modelo, de modo que cada objeto por sí conserve su verdadero carácter, y que nos parezca tal como la naturaleza nos lo ofreció antes a nuestra vista. El verdadero ideal es una elección de diversas perfecciones que jamás se hallan reunidas en un sólo modelo, pero que sacan de varios. Compónese el tercer verdadero, del simple, y del ideal, y se llama Verdadero perfecto, porque es la perfecta imitación de la naturaleza, y la obra maestra del Arte, aquel hermoso verosímil que casi siempre parece más verdadero que la verdad misma. En efecto, se hallan descuidos en la naturaleza que debe corregir el Pintor para hacer ver que tomó lo verdadero.[40]

Esta concepción de lo verdadero, con sus tres géneros o grados, puede parecer a primera vista una reformulación de la teoría mimética de Platón. Sin embargo, una lectura atenta muestra que Martínez D'Acosta invierte la escala de valores. En *República*, el arte pictórico se encuentra en un tercer grado de lejanía ontológica respecto de la idea representada, que trasciende la pluralidad de sus manifestaciones sensibles. En el *Prontuario*, por el contrario, se afirma que la idea misma se encuentra en la naturaleza o en una obra artística concebida como segunda naturaleza y que existen tres formas genuinas de representarla: 1) de manera *simple*, por medio de una imitación fiel; 2) de manera *ideal,* si no se sigue un modelo determinado y en su lugar se crea uno por abstracción de las características diversas de los entes empíricos observados; 3) de manera *perfecta*, mezclando lo mejor de las dos formas de representación precedentes.

[40] *Ibid.,* p. 404

Por lo demás, resulta interesante notar que, en la propuesta de Martínez D'Acosta, la perfección no se encuentra en el plano el de la idea, sino que es *creada*, por así decirlo, a través de una representación en la que el artista debe corregir las imperfecciones de la naturaleza dando forma a un objeto que no aspira a parecer real, sino a ser un "hermoso verosímil", según el modelo de la antigüedad greco-latina:

> Verdad es que la naturaleza nos ofrece la abundancia de su variedad que es infinita, pero como sus riquezas no son del todo puras, es mejor recurrir antes a lo antiguo que enseña bien la exquisita elección que hizo con profundo conocimiento para todos los estados de la vida.[41]

Esta idea renacentista de la *imitatio naturae*, como selección *exquisita* de los aspectos más bellos de la naturaleza, proviene probablemente del *Arte de la pintura* de Pacheco, donde encontramos una variación de concepto de belleza ideal de Leon Battista Alberti, según la cual el cuerpo perfecto resulta de la reunión de las partes más bellas de diferentes cuerpos: "Así pues, han de ser escogidos de los más hermosos cuerpos todas las partes alabadas. Y así hay que dedicar el estudio y el cuidado desde un principio a conocer, tener y expresar la belleza".[42]

[41] *Ibid*., pp. 112-113.

[42] Alberti, Leon Battista, *De la pintura*, Valencia, 1967, p. 147, citado en Brown, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1980, p. 60.

En su tratado *Della pittura*, Alberti ofrecía, en efecto, una concepción del arte pictórico cercano al de la retórica clásica, proponiendo categorías análogas a las de invención, disposición y elocución: "que todas las partes concuerden entre sí, en cuanto a cantidad, función, clase, color y en todos los demás aspectos, armonizan (*corresponderanno*) en una única belleza".[43] Pacheco había conocido esta teoría en la academia de Sevilla de Juan de Mal Lara, aunque formulada de otra manera a través de la pluma de Pablo Céspedes:

> *No me atrevo a decir, ni me prometo*
> *todas las bellas partes requeridas*
> *hallarse de continuo en un sugeto*
> *todas veces sin falta recogidas;*
> *aunque las cria sin ningún defeto*
> *(A todas en belleza preferidas)*
> *naturaleza: tú entresaca el modo*
> *y de partes perfetas haz un todo.*[44]

La tratadística española manejaba perfectamente estas ideas y no hay razón alguna para suponer que Martínez D'Acosta, miembro de la Academia de San Fernando, no estuviera también familiarizado con ellas. Su idea de que el artista debe perfeccionar el *gusto natural* mediante "el hábito de ver excelentes *trozos*" parece proceder de esta

[43] Las categorías análogas que propuso Alberti inicialmente fueron *circonscriptione* (invención) *compositione* (disposición) y *receptione de lume* (elocución). Posteriormente remplazó la *compositione* por el vocablo más conocido de *disegno* y la *receptione*, por *colorito*. Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1979, p. 63.

[44] Céspedes, Pablo "Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos, y si se aventajaba a la de los modernos…" en Ceán Bermúdez, Juan, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, p. 342. Citado en Pacheco, F., *op. cit*., p. 403.

concepción de la imitación artística como recolección de las mejores partes de la naturaleza.

CONCLUSIONES

Si se compara *Prontuario artístico* con los escritos de otros autores españoles de la época, como el discurso de Gregorio Mayans y Siscar ante la Academia de San Fernando,[45] sorprende el interés de Martínez D'Acosta por las teorías estéticas más modernas de la época, en las cual el concepto de gusto ocupaba un papel central.

Martínez D'Acosta había llegado a la ciudad de Santafé en un momento de fuerte debate ideológico. En el círculo ilustrado de la capital del Virreinato del Nuevo Reino de Granada, asumió el rol de orientador. Intervino en la decoración de la Catedral, tradujo *Historia de las ciencias naturales* de Alexandre Saverien y colaboró en el *Papel periódico de Santafé*. Sin embargo, su posible influencia sobre la producción artística –en particular pictórica– que en aquel período de cambio y transformaciones sociales se amalgamaba con las ideas de la Ilustración no había sido tomada en consideración.

Como hemos mostrado a lo largo de nuestro trabajo, Martínez D'Acosta sintió muy probablemente el influjo de las concepciones estéticas de enciclopedistas, pero también de diversos autores españoles. En este sentido, el nombre de Feijoo tiene especial interés, dado que sus reflexiones sobre el gusto y el *no sé qué* gravitaron también sobre los filósofos francesa, de modo tal que puede conjeturase que diversas afinidades terminológicas y conceptuales entre Martínez D'Acosta y Montesquieu, por ejemplo, proceden de la utilización de las mismas fuentes. Otro tanto se insinúa res-

[45] Mayans y Siscar, Gregorio, *Arte de pintar*, Valencia, Imprenta de José Rius, [1776] 1854.

pecto de *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti* de Muratori, cuya huella hemos detectado en las consideraciones sobre el gusto de Voltaire ¿Conocía Martínez D'Acosta este libro, cuyos dos tomos habían aparecido en Venecia en 1708 y 1715, bajo el pseudónimo de Lamindo Pritanio, conservado en posteriores ediciones, aun después de que se revelara el nombre del autor? ¿Había leído, al menos, la "traducción libre" que Juan Sempere y Guarinos publicó en Madrid en 1782?

Por la elaboración que Martínez D'Acosta hace de los conceptos es muy difícil determinarlo, aunque no deja de ser significativo que haya él mismo haya traducido *De la fuerza de la fantasía humana*, precedida de una biografía de Muratori. [46] Ante este indicio, otros aspectos de la comunidad ilustrada de la Nueva Granada adquieren una significación muy especial. Tal es el caso de la sociedad de lectores amantes de las letras –o *literatos,* como se los llamaba– que se reunió en la Real Biblioteca Pública bajo el nombre de *Asamblea del Buen Gusto*. Fundada por Manuel del Socorro Rodríguez, bibliotecario real, esta asociación podría relacionarse con la influencia de Muratori, habida cuenta de que en su seno se conoció la traducción de Martínez D'Acosta, que el mismo Rodríguez presentó en el *Papel periódico de la Ciudad de Santafé* que dirigía y editaba.[47]

Es posible que el nombre de *Asamblea de Buen Gusto* tenga bastante que ver con el proyecto de Muratori de una *República de las letras,* destinada a cultivar el gusto por medio de la lectura y discusión de obras literarias. Un estudio del rol jugado por *La fuerza de la fantasía humana* podría servir de punto de partida para revisar diversas facetas de la vida ilustrada del Nuevo Reino. El ejemplo del *Prontuario artístico* de Martínez D'Acosta demuestra que una comprensión más profunda de la evolución de las ideas en el Nuevo Mundo exige identificar, además de la reconocida influencia de los enciclopedistas, la de otros importantes pensadores europeos del siglo XVIII.

[46]Muratori, L. A., *De la fuerza de la fantasía humana.* [Tratado de Luis Antonio Muratori bibliotecario del serenísimo señor duque de Modena. Obra traducida del Italiano al Español por el Doctor Don Francisco Martínez, Académico Honorario de la Real Academia de San Fernando de Madrid, y Dean de la Santa Iglesia Metropolitana de la Ciudad de Santafé de Bogotá, Capital del Nuevo Reyno de Granada], Santafé de Bogotá, D. Antonio Espinosa de los Monteros, 1793. Cf. Pacheco, Juan Manuel, *La Ilustración el Nuevo Reino*, Caracas, Universidad Católoca Andrés Bello, 1975, p. 40. Normalmente, se recuerda que quienes conocieron y difundieron en España las obras de Muratori fueron Gregorio Mayans, Sempere y Vicente Marpía de Tercilla. Al respecto, véase Froldi, Rinaldo, "Juan Sempere y Guarinos, traductor de las *Riflessioni sul buon gusto* de Ludovico Antonio Muratori", en Lafarga, Francisco, *La traducción en España (1750-1830): Lengua, Literatura, Cultura*, Universitat de Lleida, 1999, pp. 187-194.

[47] Sobre la Asamblea del Buen Gusto, véase Silva, R., *op. cit*., pp. 310, 315-318 y 384.

Bibliografía

AA. VV., *El barroco peruano*, Lima, Banco de crédito, 2002.
-----, *Biografía eclesiástica completa. Vidas de los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, de todos los santos que venera la Iglesia, papas y eclesiásticos célebres por sus virtudes y talentos ,en órden alfabético*, 30 tomos, Madrid, Imprenta de D. Alejandro Gomez Fuentenebro, tomo XIII, 1862.
Brown, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1980.
Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura su defensa, origen, esencia, definición modos y diferencias*. Edición y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Ediciones Turner, 1979.
Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800.
Diderot, Denis, **D'Alembert**, Jean**,** *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences,des arts et des métiers, par une societé de gens de lettres*, Ginebra, Pellet, 1777.
Feijoo, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1765.
Froldi, Rinaldo, "Juan Sempere y Guarinos, traductor de las *Riflessioni sul buon gusto* de Ludovico Antonio Muratori", en **Lafarga**, Francisco, *La traducción en España (1750-1830): Lengua, Literatura, Cultura*, Universitat de Lleida, 1999.
García Melero, José Enrique**,** *Literatura española sobre artes plásticas,* Vol. I: *Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2002.
Hume, David, *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto,* prólogo y traducción de Macarena Marey, Buenos Aires, Editorial Biblos, Colección Pasajes, Programa de Estudios en Filosofía del Arte, 2002.
Lomazzo, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milán, Paolo Gottardo Pontio, 1585.
Martínez D'Acosta, Francisco**,** *Prontuario artístico o diccionario manual de las Bellas Artes*, *pintura, escultura, arquitectura, grabado & c.*, Madrid, Viuda del Escribano, 1787.
Mayans y Siscar, Gregorio, *Arte de pintar* [1776], Valencia, Imprenta de José Rius, 1854.
Montesquieu. "Essai sur le gout dans les choses de la nature et de l'art", en **Diderot**, D., **D'Alembert**, J., *Encyclopédie, op. cit.*
Muratori, Lodovico Antonio [*Lamindo Pritanio*], *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti*. Venecia, Giuseppe Guarracino, 1744.
Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura* [1649], edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra, 2001.
Pacheco, Juan Manuel, *La Ilustración el Nuevo Reino*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 1975.
Palomino, Antonio, *El museo pictórico ó escala óptica. Teórica de la pintura en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades, con todos los demas accidentes que la enriquecen é ilustran. Y se prueban con demostraciones matemáticas y filosóficas sus mas radicales fundamentos* [1715], Madrid, Imprenta de Sancha, 1795.
Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1979.
Plinio Segundo, Cayo, *Caii Plinii Secundi Historiae naturalis*,, París, Firmin Didot, 1831.
-----, *Historia natural de Cayo Plinio Segundo,* Madrid, Juan Gonçalez, 1629.
Ruíz Martínez, Eduardo, *La librería de Nariño y los derechos del hombre,* Bogotá, Editorial Planeta, 1990.
Sempere y Guarinos, Juan**,** *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*. Madrid, Antonio de Sancha, 1782.
Silva, Renán, *Los ilustrados de Nueva Granada 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación*, Medellín, Banco de la República, Fondo editorial Universidad Eafit, 2002.
Voltaire, "Goût", en **Diderot**, D.**, D'Alembert,** J.**,** *Encyclopédie, op. cit.*