



LA MATERIALIZACIÓN DE UNA
IMAGEN NACIONAL: RICARDO
ROJAS EN LA ARQUITECTURA
ARGENTINA

VIRGINIA BONICATTO

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

SUMARIO

Virginia Bonicatto

La materialización de una imagen nacional: Ricardo Rojas en la arquitectura argentina | Página 3

Juan Ricardo Rey-Márquez

Sobre el concepto de gusto en el *Prontuario Artístico* de Francisco Martínez D'Acosta: un capítulo olvidado de la estética iberoamericana | Página 31

**LA MATERIALIZACIÓN DE UNA
IMAGEN NACIONAL: RICARDO
ROJAS EN LA ARQUITECTURA
ARGENTINA**

VIRGINIA BONICATTO

La materialización de una estética nacional: Ricardo Rojas en la arquitectura argentina*

Virginia Bonicatto
UNLP-FAU-HiTePAC/UTDT-EAEU

Resumen

En 1909, Ricardo Rojas publicó *La restauración nacionalista*. La publicación intentaba, a través de una serie de pautas, reformar la educación con fines patrióticos. En el marco de este trabajo emprendido por Rojas, las artes y en particular la arquitectura tenían un rol fundamental como medios educadores de la sociedad. En el presente trabajo realizaremos un recorrido por el texto concentrándonos en el rol otorgado a las artes y al espacio urbano, entendidos como medios educadores de la sociedad. En este sentido, veremos cómo Rojas hizo uso de la ciudad y la arquitectura en sus discursos. A través de las dos obras que hemos seleccionado, veremos en qué medida las ideas de Rojas fueron utilizadas en el ámbito de la arquitectura para validar posturas que encontraban en el pasado hispánico una respuesta al eclecticismo de principios de siglo XX.

The Materialization of a National Aesthetic. Ricardo Rojas and Argentinian architecture

Abstract

In 1909, Ricardo Rojas published *La restauración nacionalista*. The book was meant to reform the education towards patriotic purposes through a series of guidelines established on the text. As part of this work undertaken by Rojas, arts and architecture in particular had a crucial role as social educators. In this paper, we will make an analysis of the text focusing on the role given to the arts and the urban space understood as social educators. In this sense, we will study how Rojas used the city and the architecture in his speech. Through the two works we have selected, we will see to what extent

* En una versión preliminar, este trabajo fue presentado en el seminario de doctorado "Itinerarios del pensamiento argentino: de la idea de reforma a la idea de decadencia (1900-1940)", Facultad de Ciencias Humanas, UNICEN, Tandil junio 2009. Luego fue discutido en las "I Jornadas de Historia arte y política en la Argentina del siglo XX. Vanguardias, censuras y representaciones" Facultad de Arte, UNICEN, Tandil, septiembre 2010.

the ideas of Rojas were used in the field of architecture to validate positions that found in the Hispanic past a response to the eclecticism of the early twentieth century.

Palabras clave

Estética nacional - Ricardo Rojas - arquitectura argentina - neocolonial- Ángel Guido

Keywords

National Aesthetic - Ricardo Rojas - Argentinian architecture - Neo-colonial- Ángel Guido

*...el individualismo anárquico
de nuestra vida mental y económica
son formas de egoísmo y de barbarie
que sólo el Estado puede combatir.*
Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista*

En 1907, por un decreto de Figueroa Alcorta, Presidente de la Nación, Ricardo Rojas¹ emprendió un recorrido que lo llevó a visitar distintos países de Europa. El fin era observar la enseñanza de la historia en las escuelas internacionales para lograr elaborar un diagnóstico que mejorase la educación en la Argentina. Un año después, en 1908, el nuevo Ministro de Educación e Instrucción Pública, Rómulo Naón, le encargó a Rojas que realizara la recopilación de aquellos resultados en un volumen que el autor publicaría en 1909 bajo el título de *La restauración nacionalista*. El libro, presentado como un informe, in-

¹ Ricardo Rojas nació en 1882, en la provincia de Tucumán, en el seno de una familia influyente. Su padre, Absalón Rojas, fue gobernador de Santiago del Estero, lugar donde Rojas pasaría su niñez. En 1899, se trasladó a Buenos Aires donde ingresó a la universidad y entabló influyentes relaciones, como aquellas con Pellegrini y luego de B. Mitre que serán trascendentes para el devenir de su carrera. En 1908 fue designado para organizar la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeñó como profesor de Literatura hasta 1920. Además de ejercer como docente, fomentó la creación de la cátedra de Literatura Argentina que reuniría gran parte de los que pasarían a ser “clásicos nacionales”. En 1922 fue elegido como Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires para luego, entre 1926 y 1930, ocupar el cargo de rector de la misma universidad.

tentaba construir una solución al problema generado, según el autor, por la falta de educación patriótica que se daba en un país de inmigrantes como la Argentina, entendiendo que sólo a través de la educación podría restaurarse la sociedad.² La “restauración” intentaría lograr una evangelización democrática a través de un catecismo cívico.³ Con este fin, Rojas proponía una serie de pautas a seguir que involucraban diferentes disciplinas.

EN BUSCA DE LO NACIONAL

El trabajo emprendido por Rojas se inscribe en el clima en torno a la conmemoración oficial del Centenario de Mayo, momento signado por la búsqueda de una “identidad argentina”. Desde fines de siglo XIX, se había construido una mirada nostálgica en textos como *Las beldades de mi tiempo* (1891), de S. Calzadilla; *Buenos Aires de sesenta años atrás* (1881), de J.A. Wilde; *La gran Aldea* (1882), de L. Vicente López o *Buenos Aires, desde su fundación hasta nuestros días* (1902), de M. Bilbao.⁴ Las características del contexto colaboraron para la consolidación de posturas ideológicas como la de Joaquín V. González, Carlos Octavio Bunge o Ramos Mejía, entre otros, que manifestaban la preocupación por la nueva composición social resultada de la inmigración intensa y las transformaciones materiales producto del proceso modernizador que se experimentaba desde la década de 1880.⁵

² Rojas, Ricardo, *La restauración nacionalista*, Buenos Aires, La Facultad, 1909, p. 333.

³ Rojas declaraba que la crisis de la sociedad argentina “podrá restaurarse sólo a través de la educación” (*ibid.*, pp. 359-360).

⁴ Ramos Mejía, José María, *Las Multitudes argentinas*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1952 (1895); López, Lucio V. *La gran aldea*, Buenos Aires, Stockcero, 2005 (1884); Calzadilla, Santiago, *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires, Obligado, 1975 (1891).

⁵ Romero, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Méxi-

co, FCE, 1965; Terán, Oscar, *Historia de las ideas en la Argentina (1810-1980)*, Buenos Aires, Siglo XXI; Halperín Donghi, Tulio, *Vida y muerte de la república verdadera (1910-1930)*, Buenos Aires, Ariel, 2000.

En su texto, Rojas dejaba en claro que no consideraba al cosmopolitismo como una amenaza, sino que veía un peligro en la falta de historia y el desarraigo demostrado por algunos inmigrantes y sus hijos. La solución que veía no era eliminar al inmigrante, sino “argentinizarlo” a sus hijos a través de la educación.⁶ Partiendo de la consideración de que en un país de inmigrantes no debería haber libertad de educación, Rojas apostaba a un Estado interventor para promover el culto de la tradición y la conformación de un ambiente “histórico nacional”.⁷ “El momento –declaraba– aconseja con urgencia imprimir a nuestra educación un carácter nacionalista por medio de la historia y de las humanidades.”⁸ La reforma intentaba dar solución al problema detectado en la educación posterior a Caseros que, ajustada a modelos extranjeros, representaba un factor primordial que había evitado construir una nacionalidad argentina. Sumado a esto, las escuelas privadas y extranjeras se mostraban como ambientes de disolución nacional que ponían en juego la estabilidad del Estado y la integridad moral de la República.⁹

Ante esta situación, el autor proponía la construcción de un catecismo cívico con propósitos de evangelización democrática, y su libro era un medio para intentar dilucidar “...qué enseñar, cómo ha de enseñarse, dónde y con qué fines ha de enseñarse.”¹⁰ La educación debía servir como cura de la sociedad para formar la memoria colectiva, la

co, FCE, 1965; Terán, Oscar, *Historia de las ideas en la Argentina (1810-1980)*, Buenos Aires, Siglo XXI; Halperín Donghi, Tulio, *Vida y muerte de la república verdadera (1910-1930)*, Buenos Aires, Ariel, 2000.

⁶ “El inmigrante se va o muere, lo que queda son sus hijos, a ellos se debe apuntar” (Rojas, R., *La restauración nacionalista*, op. cit. p. 351).

⁷ *Ibid.*, p. 503.

⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁹ *Ibid.*, p. 336.

¹⁰ *Ibid.*, p. 360

conciencia nacional y la lengua. Componentes que resultarían en un “yo colectivo”, una cenestesia colectiva que lograría promover el patriotismo. Pero, ¿con qué material contaban las escuelas para la enseñanza? Y, principalmente, ¿qué historia debía enseñarse?¹¹ La historia era aquella entendida como un vehículo que conduciría a fortalecer el amor por la patria y a promover aquel sentimiento que en la Argentina debía manifestarse como laico, democrático y pacifista.¹²

LA RESPUESTA EN UN LIBRO

El libro fue publicado como un *Informe sobre la Historia, presentado al Señor Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Dr. Rómulo S. Naón*. Éste incluyó, por un lado, el material didáctico que debía emplearse en las casas de estudio y, por otro lado, la propuesta de Ricardo Rojas. Una advertencia preliminar precede los siete capítulos que estructuran el libro, a éstos sigue un apéndice y, finalmente, las conclusiones. En los capítulos que van del uno al cinco, Rojas explica la situación internacional de los estudios históricos.¹³ El capítulo sexto lo dedica a la en-

¹¹ *Ibid.*, pp. 43-52.

¹² *Ibid.*, p. 39. Rojas entendía el patriotismo como un sentimiento dominado por la razón pero permaneciendo como instinto puro en sus formas más elementales. Este instinto debía impulsar a cada ciudadano a servir a su patria, a la cual veneraría a través de un profundo conocimiento del territorio y la política. En cuanto al nacionalismo, no logró desentrañar la polémica en torno al término, cuya definición, dice, dependía del lugar y tiempo. Véase Devoto, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

¹³ Capítulo Primero: teoría de los estudios históricos. Capítulo Segundo: la enseñanza histórica en Inglaterra. Capítulo Tercero: Los estudios históricos en Francia. Capítulo Cuarto: La enseñanza histórica en Alemania. Capítulo Quinto: La enseñanza histórica en otras naciones. Capítulo Sexto: La enseñanza histórica en nuestro país. Capítulo Séptimo: Bases para una restauración histórica. Apéndice. Conclusiones. El Apéndice incluye un detallado listado de las colecciones históricas publicadas en otras naciones y que serían de utilidad para el caso argentino. Colecciones europeas,

señanza en la Argentina y en el séptimo explica las bases para una “restauración histórica”, cuyo programa educativo divide en siete tipos de educación diferentes y cuatro cursos: geografía, lengua, historia y moral.

En los primeros capítulos el autor relata su experiencia en Francia, Italia, España y Alemania, países que le brindaron los referentes necesarios para dar una respuesta al problema de la educación en la Argentina. Cuatro factores fueron identificados como determinantes en la consolidación de la nacionalidad: el territorio, la raza, el idioma y las normas civiles.

Rojas rescató de su visita a Italia la idea de implementar un enfoque educativo nacionalista-arqueológico que apuntaba a “cultivar a sus hijos” en la gloria de su tradición. La manera en que se catalogaban y relevaban las obras de arte en Italia fue de gran interés para Rojas, ya que este trabajo les permitía a los italianos evaluar las obras y declarar como bienes patrimoniales aquellas consideradas relevantes.

Francia y más aún Alemania demostraron según Rojas un exceso de nacionalismo. La Tercera República Francesa le sirvió como ejemplo del

españolas y más extensas. Colección argentina: Viajes, Historiadores, Cronistas, Diplomacia, Antigüedades literarias, Inscripciones, Folclore, Epistolario de valor histórico, Legislación, Arqueología y Lingüística. Además, detalla los Programas de Filosofía y Letras de 1908 con asignaturas susceptibles de orientación nacional: Geografía y Política, Arqueología americana: La raza americana, Etnografía, Lingüística, Arqueología, La antropofagia, Arqueología americana, Tecnología arqueológica, Historia argentina de Caseros a Pavón, Historia universal. Asimismo, incluye una lista de las principales piezas adquiridas para la sección de Calcos del Museo de Bellas Artes que, según plantea en el libro, podrían servir para la formación de un Museo Histórico. La extensa lista incluye piezas de Grecia y Roma, de la Edad Media, Arte Morisco, Renacimiento, Modernos, Contemporáneos. Finalmente, incluía una lista de nombres que deberían ser sustituidos por nombres típicos.

uso de la historia como medio de pedagogía cívica para una sociedad laico-democrático-progresista, experiencia que quería aplicar en la Argentina tomando como fuente de inspiración a G. Monod, E. Lavissee y C. Seignobos.¹⁴ Por otra parte, la importancia que tenía el desarrollo de la personalidad en el sistema educativo inglés llamó la atención de Rojas, mientras que en España no encontró nada valorable, aunque señaló la falta de cultura nacionalista de ese país. Un contraste interesante surge de la comparación entre la Argentina y los Estados Unidos, único país americano que incluyó en su estudio. En el caso norteamericano, donde la inmigración resultó más homogénea, el sentimiento patriótico hacia el país de residencia se advirtió desde épocas tempranas, permitiendo la aceptación de diversos sistemas educativos. La Argentina presentaba el caso contrario y debía actuar de manera diferente. Ante esto, Rojas afirmaba: “En pueblos nuevos de inmigración como el nuestro la educación neohumanista deberá tener por base la lengua del país, la geografía, la moral y la historia moderna. En las sociedades modernas, caída la autonomía pontificia y divididas en naciones la escuela no sólo es función sino prerrogativa del Estado, y a éste le corresponde, dado el fin democrático de su escuela, hacer de ella una institución nacionalista.”¹⁵ La propuesta se centraba, pues, en la enseñanza de la historia, la lengua, geografía y la moral.

Primero, la historia debía proveer los instrumentos para alimentar la memoria colectiva y brindar ejemplos morales, dividiéndose en tres unidades: Historia Universal, Historia Nacional e Historia del Arte. Segundo, la lengua propia debía ser reforzada ya que como víctima del lunfardo experimentaba una degradación considerable.¹⁶ Como ter-

¹⁴ Devoto, F., *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, op. cit., p.73.

¹⁵ Rojas, R., *La restauración nacionalista*, op.cit., p. 65.

¹⁶ *Ibid.*, p.409. Rojas propone deshacerse de varias palabras y expresiones que conta-

cer punto, la propuesta para la enseñanza de la geografía seguía las huellas de Hyppppolite Taine al interpretar al medio físico como un factor que influye en el carácter de los pueblos. Por este motivo, el ciudadano debía familiarizarse con la geografía de su país para poder entender la formación del carácter de su raza. El desconocimiento del territorio generaba confusiones como la citada por el autor en la que un niño preguntó a su profesor: “¿Si el Brasil declara la guerra a Buenos Aires las provincias le ayudarán?” El norte de la Argentina era para Rojas una prolongación social de Bolivia y el sur del país estaba “chilenizado”. Pero el peor caso lo mostraba la provincia de Buenos Aires, donde advertía un enrarecimiento moral causado por el crecimiento de la ciudad, la diversidad étnica y la manifestación de diferentes tradiciones culturales. Finalmente, la instrucción moral y cívica intentaría eliminar “el materialismo innoble” del progreso y el individualismo anárquico de la vida mental y económica que habían derivado en formas de egoísmo y de barbarie que sólo el Estado, como gran educador, podía combatir.¹⁷

UNA DUALIDAD: PROBLEMA Y SOLUCIÓN EN LA CIUDAD

La riqueza y la inmigración han sacado a la capital de su antigua homogeneidad aldeana para volver al caos
Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista*

En sintonía con los debates de la época, Rojas entendía la transformación física de la ciudad, por un lado, como una Babel de lenguas y estilos en los que se perdía la civilización y se daba lugar al “progreso”, ese

minaban el idioma, como por ejemplo: *farra*, *andá bañate*, *tilingo*, *patota* o *a mí con la piolita*.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 389-390. Dos de las causas que favorecían esta situación eran la falta de ambiente y de material didáctico. Además del plan, Rojas proponía incorporar material didáctico como cartillas, diapositivas que capturen la atención de los alumnos, textos historia universal y un museo de reproducciones (*ibid.*, pp.407-413).

crecimiento desmesurado, hueco e incontrolable.¹⁸ Por otro lado, la ciudad era un espacio de educación en el cual el ciudadano, de manera pasiva, se instruía sólo con recorrerla.

Para lograr un ambiente adecuado, la ciudad necesitaba ciertos cambios que le devolvieran algo de la imagen que se había perdido durante la transformación material experimentada en las últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX.¹⁹ Rojas, como un operador cultural que tomaba al modelo francés, propuso una reforma urbana con intervención estatal. Sostenía la idea de que la historia no se enseñaba solamente en las aulas sino también en la ciudad.²⁰ El espacio urbano se transformaba en un escenario educativo mediante la incorporación de estatuaría y monumentos adecuados, revisión de la decoración, cambio en la toponimia de calles y plazas y mantenimiento adecuado del patrimonio.²¹ Una vez realizadas las reformas, la ciudad se volvía un sitio que formaba el sentido histórico. Como señala Gorelik, la

¹⁸ Rojas entiende a la civilización como avance con alma nacional y al progreso como producto del mercantilismo individualista y el enriquecimiento desmesurado de algunos sectores.

¹⁹ Sobre la transformación de Buenos Aires, véase Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Quilmes, UNQUI, 1998 y Liernur, Jorge Francisco/ Silvestri, Graciela, *El umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

²⁰ Rojas, R., *La restauración nacionalista*, op.cit., p.357. Sobre la “nacionalización” de la ciudad, véase “La pedagogía de las estatuas”, en Gorelik, A., *La grilla y el parque...op.cit.*, pp. 206-234. Cf. también Liernur, J.F., “Buenos Aires del Centenario. En torno a los orígenes del Movimiento Moderno en la Argentina”, *Materiales*, N° 4, Buenos Aires, CESA, SCA, 1983.

²¹ *Ibid.*, pp.451-457. Se incorporarían figuras históricas que cumplieran un rol pedagógico. Se propondría eliminar las estatuas en conmemoración de líderes extranjeros, como las de Mazzini o Garibaldi y sólo se aceptarían aquellas que representasen personajes ligados al ámbito de las artes, al ser comunes a la humanidad entera. Al hablar sobre patrimonio es interesante destacar la referencia a la política de conservación italiana.

ciudad era “...el epicentro de una acción reformista y, por ende, nacionalista, ejemplificadora.”²² La arquitectura, como medio capaz de sintetizar el espíritu de una civilización, fue un elemento que colaboró a fortalecer el alma nacional y que amplió su radio de acción más allá de las transformaciones físicas.

Durante las primeras décadas del siglo XX, la obra de Rojas, particularmente *La Restauración nacionalista*, sirvió de inspiración para descubrir y definir una arquitectura y una estética “nacionales”. La conmemoración del Centenario de Mayo de 1910 acentuó el debate que desde hacía tiempo existía en torno a la imagen de la ciudad de Buenos Aires y el dilema sobre cómo debía ser la “arquitectura nacional”. Influenciados por las teorías de Taine, los arquitectos académicos se preguntaban qué referencias debían tomar para trabajar en la Argentina. El problema en torno a la estética estaba representado por la fuerte presencia de una arquitectura ecléctica que, desde fines de siglo XIX, se venía desarrollando como consecuencia de la presencia de las colectividades extranjeras que tomaban como referencias estilísticas a sus lugares de origen para luego trasladarlas a sus nuevos espacios de residencia. En la diversidad de estilos encontramos diferentes líneas del *art nouveau* (Julián J. García Núñez, Alfredo Massüe, Virginio Colombo), usado en varias casas de renta y el *neo Liberty italiano* y el románico lombardo, utilizados tanto en viviendas como en establecimientos industriales y comerciales (M. Palanti, F. Gianotti, J. Chiogna, L. Broggi). La arquitectura en hierro de las estaciones de ferrocarril (Chambers, Follet, Newbery Thomas), los palacios y el *petit hôtel* siguen las líneas academicistas francesas –estilo predominante– (Eduardo Le Monnier, Julio Dormal, René Sergent, Louis-Marie Sortais). Todos ellos se un-

²² Gorelik, A., “Celebración y representaciones de la ciudad”, en *La grilla y el parque*, op.cit. p. 205.

ían en una “babel” de estilos arquitectónicos que bien podría ser representada por la Avenida de Mayo.²³

En este contexto, el debate en torno al estilo arquitectónico “argentino” era un tema central en un ámbito como la Sociedad Central de Arquitectos (SCA), lo cual daba a Rojas un espacio para la publicación de sus ideas.²⁴ Durante la década de 1910, la discusión fue tema principal en la *Revista de Arquitectura* de la SCA, que daba a conocer sus opiniones a través de los artículos del academicista Alejandro Christophersen y del ingeniero Víctor J. Jaescke, quienes no dejaban dudar al lector sobre los beneficios estéticos que se conseguirían a través de la abolición del eclecticismismo dominante.²⁵

²³ Liernur, J. F., *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2008.

²⁴ En el año de 1914, Tucumán celebró el centenario de su erección en provincia y la fundación de su universidad. Con este motivo, Rojas dio una serie de conferencias que luego serían publicadas bajo el título de *La Universidad de Tucumán. Tres conferencias*. La tercera de estas charlas, “Un ideal estético para la Universidad de Tucumán”, exponía varios de los puntos que serían retomados por los mencionados arquitectos, quienes intentaban comunicar sobre los “Medios para llegar a la creación de un arte «argentino»” (*La Universidad de Tucumán. Tres conferencias*, Buenos Aires, Librería E. García, 1915). Estas ideas serían luego publicadas bajo el título “Artes decorativas americanas” en la *Revista de Arquitectura* de la SCA, octubre de 1915, N° 4, pp. 10-16 y lam. 5-7).

²⁵ Sobre la crítica en torno al eclecticismismo en Buenos Aires, puede verse, entre otros artículos: Christophersen, Alejandro, “Rumbos nuevos”, *Revista de Arquitectura* SCA, n° 1, Buenos Aires, julio de 1915, p. 279. Christophersen, Alejandro, “Las diversas influencias arquitectónicas en la edificación de Buenos Aires”, *Revista de Arquitectura de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay*, Montevideo, año XI, N° XCIV, septiembre 1925, pp. 195-205. Jaeschke, Víctor, “Problemas de urbanismo”, *Revista de Arquitectura* SCA, sept., 1926, N° 69, pp. 347-351. Sobre la construcción de una arquitectura hispanoamericana, remitimos a Noel, Martín S., “Comentarios sobre el nacimiento de la Arquitectura Hispano-Americana” y “Propiedad de los Sres. Carlos y Martín Noel”, *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, N° 56, año XI, Buenos Aires, agosto de 1925.

Durante la década de 1920, el debate sobre el estilo tuvo como escenario la *Revista de Arquitectura* de la SCA y las páginas de la revista *Martín Fierro*. En este marco, podemos ver dos líneas principales de discusión cuyo punto en común era la lucha contra el eclecticismismo dominante. Por un lado, encontramos aquellos arquitectos que eran parte de la vanguardia, como Alberto Prebisch, Antonio Vilar, Alejandro Virasoro o Ernesto Vautier (Fig. 1) y que cobrarían fuerza en la década de 1930.²⁶ Su arquitectura intentaba conseguir una simplicidad morfológica que se identificaba con la estética de la “arquitectura moderna”: líneas rectas, grandes aberturas y superficies planas y blancas. Por otro lado, estaban aquellos que se dedicaron a rescatar el pasado colonial como Juan Kronfuss –uno de los pioneros en este tipo de estudios–, Héctor Greslebin, Manuel Escasany, Martín Noel y Ángel Guido.²⁷ Entre ellos, Martín Noel y Ángel Guido fueron quienes en mayor medida se apoyaron en el pensamiento de intelectuales como Ricardo Rojas para reforzar la discusión ante las formas “modernas”. Noel se ocupó de acercar las obras del pasado colonial desde un contexto académico. Guido, por su parte, realizó un trabajo en el que relacionó al estilo barroco local con la crítica realizada por Wolfflin: primero, una valoración teó-

²⁶ Cf., Gorelik, A./Silvestri, G., “El pasado como futuro. Una utopía reactiva en Buenos Aires” en *Punto de Vista*, N° 42, abril 1992; asimismo, Prebisch, Alberto. “Precisiones de Le Corbusier”, *Sur*, Buenos Aires, verano 1931; *Cuadernos de Historia IAA*, N° 9, Buenos Aires, UBA-FADU, junio 1998.

²⁷ Kronfuss recorrió el interior del país y relevó la arquitectura considerada como “menor”, dando a conocer obras soslayadas en estudios anteriores. En la misma línea, Héctor Greslebin encontró en la arquitectura “colonial” una predominancia de elementos estilísticos indígenas por sobre los españoles. Tanto Martín S. Noel como Manuel Escasany, además de apoyar el neocolonial, pintaron murales para las estaciones de la línea C del subte de Buenos Aires, conocida con el nombre de “el subte de los españoles” porque en sus paredes están representadas las regiones de España. Cf. Belej, Cecilia, “Representaciones del territorio argentino y panamericano. Los murales del Automóvil Club Argentino”, comunicación presentada en las VI Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea, Universidad Nacional de Luján, Luján, 17 al 20 de septiembre de 2008.

rica del barroco y segundo, el empleo de un sistema exclusivamente plástico que le permitió emitir un juicio sobre dichas formas y que luego usaría en sus obras.²⁸

UNA ARQUITECTURA NACIONALISTA.
EL PALACIO DE MARTÍN Y CARLOS NOEL

La divulgación de estas ideas se vio favorecida por el clima en torno al Centenario de Mayo, que propició un contexto adecuado para aquellas teorías que intentaban recuperar el pasado nacional. Con motivo de los festejos patrios, Martín Noel tuvo la posibilidad de divulgar sus ideas sobre la recuperación de un legado histórico que entendía como tradición cultural hispánica-precolombina. Su pensamiento se alimentaba de las ideas de Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, con quienes mantenía contacto. Esta conexión, existente tanto en el plano personal como en el ideológico, transformó a estos pensadores en referentes de la vertiente literaria encargada de afirmar la idea de “nación” desde el cuestionamiento del cosmopolitismo metropolitano. En esta cruzada, Noel fue un innovador en la promoción de una reacción contra el modelo francés que predominaba en Buenos Aires, aportando la búsqueda arqueológica de formas ligadas al pasado hispánico con el fin de dar con una estética que se asimilara a lo “nacional”, lo que puso de manifiesto en la arquitectura llevada a cabo para el Estado. Durante la intendencia de su hermano Carlos (1922-1927), Martín Noel recibió varios encargos por parte del gobierno, como la construcción de la Embajada argentina en Lima (1927) o el Pabellón Argentino (1926-1929) para la Exposición Internacional de Sevilla de 1929, éste último por pedido del Presidente M. T. Alvear. (Fig. 2, 3)

²⁸ La obra de Heinrich Wölfflin que toma Guido es *Renacimiento y barroco* (1888), Madrid, Alberto Corazón, 1977.

Comprometido con la prolongación del campo artístico a la operación discursiva de la corriente literaria nacionalista, Martín Noel asumió el rol de “publicista”, haciendo uso de la historia como fuente de inspiración y de la política como sostenedora del nacionalismo a través de la creación de monumentos públicos.²⁹ Su ideología fue plasmada en varias de sus obras, pero al diseñar su casa, la cual compartió con su hermano Carlos, tuvo la oportunidad de sintetizar sus ideas en un solo proyecto. Noel, como señaló Grementieri, realizó en su casa una síntesis que unió la decoración neocolonial y las tipologías del *hôtel particulier* parisense: un cuerpo bajo sobre la calle y un cuerpo principal dominante en altura, ambos vinculados al patio central.³⁰ Lo interesante de esta vivienda es la decoración aplicada sobre las fachadas y el tratamiento del jardín. Las fachadas, de muros blancos y puros, exhiben motivos provenientes del repertorio hispanoamericano de los siglos XVII y XVIII (Fig. 4). La decoración está dada primordialmente por la variedad de aberturas y balcones. Entre los balcones, encontramos algunos trabajados en hierro forjado y sostenidos por ménsu-

²⁹ Desde 1919, Noel formó parte de la Junta de Historia y Numismática y luego de la Academia Nacional de Historia. Creó la Comisión Nacional de Monumentos de Bellas Artes y la Escuela Superior de Bellas Artes (1920). En 1924, Ricardo Rojas, como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, le encargó el diseño de la “casa de tradición y patriotismo”. Durante la intendencia de su hermano Carlos, participó como representante de la Comisión de Bellas Artes en la Comisión de Estética Edilicia (CEE), creada en abril de 1923 y encargada de evaluar la “imagen” de la ciudad de Buenos Aires. Desde la CEE, participó en el Proyecto Orgánico para la Ciudad de Buenos Aires (1925), que proponía una modernización y una radical reforma en la ciudad; cf. Vallejo, Gustavo, “Martín Noel”, en Leirner, J.F./Aliata, Fernando, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín, 2004, vol. 4, pp. 196-199. En lo concerniente a estudios sobre el Neocolonial, debemos mencionar los ya clásicos trabajos de M. Buschiazzo y luego Ortiz, R. Gutierrez, De Paula y Nicolini, algunos de ellos compilados por M. Waisman en *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, Summa, 1978/1991.

³⁰ Grementieri, Fabio, “Un ensayo de estética colonial”, *La Nación*, 10 de febrero de 2002.

las que recuerdan las empleadas en el siglo XVIII. Otros son balcones de cajón, cubiertos en entejaos de madera, a la manera limeña, que contrastan con la blancura de los muros encalados y de cornisas de tejuela. Las aberturas, tanto puertas como ventanas, cuentan con diferentes trabajos de herrería, marcos en relieve y tímpanos de características platerescas.

El gran portal de acceso, que recuerda al del Palacio de Ongay Vallesantoro, está formado por un arco de medio punto enmarcado por dos columnas torsas sobre altos pedestales de los que surge la escalera (Fig.5, 6). Un frontón entrecortado por volutas alberga en el centro un portal de menor escala con el escudo de la familia. El patio, con sus galerías, opera como un claustro dentro del conjunto. La atmósfera deseada termina de recrearse con el uso de azulejos sevillanos, fuentes, macetas y abundante vegetación. La presencia del verde completa la idea de patio andaluz: limoneros, naranjos y malvones, estratégicamente ubicados para trabajar en conjunto recreando un ambiente que representase lo hispanoamericano (Figs. 7, 8).

EURINDIA EN LA ARQUITECTURA ARGENTINA:
ÁNGEL GUIDO Y LA CASA DE RICARDO ROJAS

En mayor medida que Noel, Ángel Guido tomó a Ricardo Rojas como referente. Además de Rojas, Guido se había vinculado con Leopoldo Lugones y Manuel Ugarte a través de su hermano, el artista Alfredo Guido. A partir de entonces, y al igual que M. Noel, Guido encontró un respaldo intelectual para sus investigaciones y teorías que trataban sobre la fusión de lo europeo y lo indígena. Entre las obras realizadas por estos intelectuales, *La restauración Nacionalista* fue el modelo que plasmó en Guido el ejemplo de la “militancia docente” que lo marcaría a lo largo de su carrera dedicada a divulgar sus ideales. En 1921, inició su activi-

dad académica en Rosario y creó la Facultad de Arquitectura. En 1924, a través de la cátedra de Historia de la Arquitectura, divulgó el texto *Eurindia* (1924) de Rojas al punto de proponer en 1925 la creación de una cátedra de Ornamentación Americana.³¹ Al igual que Rojas, Guido veía en la ciudad un problema que interfería al momento de poner en práctica su teoría: el cosmopolitismo de la urbe condicionaba a que el nuevo arte de la restauración americanista fuese posible sólo en pueblos, ya que en la ciudad se confundiría con el eclecticismo dominante.

Un ejemplo de la restauración americanista en la arquitectura fue dado por la casa del propio Rojas (1927). En esta casa, Ángel Guido puso en práctica lo predicado por Rojas en *Eurindia*³² mediante el empleo de citas textuales que hacían referencia a íconos arquitectónicos del pasado patriótico tomando a la arquitectura como una dimensión simbólica empleada para construir la Nación y mantener la identidad nacional.³³ (Fig.9)

La imagen elegida fue la de la Casa de Tucumán que sirvió como refe-

³¹ El mismo año, Guido creó el Instituto Nacional de Arte y Arquitectura Americano y expuso sus hipótesis sobre la influencia indígena en el arte barroco expresando su desacuerdo con la “Arquitectura Moderna” de los CIAM y del grupo martinfierrista; cf. Rigotti, A.M./Adagio, Noemí, “Ángel Guido”, en Liernur, J.F./ Aliata, F., *op. cit.*, vol. 3, pp. 130-137.

³² Rojas, R., *Eurindia*, Buenos Aires, La Facultad, 1924.

³³ Además de la casa de Ricardo Rojas, Guido realizó varios proyectos de carácter público que le permitieron materializar su ideal de “estética nacional”. Durante la década de 1930 recibió la beca Guggenheim para la cual contó con la recomendación de Rojas, el rector de la UNL, Alejandro Christophersen, M. Noel y S. Gallán, periodista del diario *La Prensa*. Como urbanista, Guido actuó junto a Della Paolera con quien fundó la primera cátedra de urbanismo y participó en el diseño del Plan Regulador para Rosario (1931), Tucumán (1936) y Salta (1937); cf. Guido, A., “Urbanismo del norte argentino. Reargentinización edilicia por el urbanismo”, comunicación presentada en el I V Congreso Panamericano de Arquitectos, Fenner, 1939. Véase también el artículo de Rigotti citado en nota 30.

rencia para el diseño de la fachada. El portal de acceso está enmarcado por dos columnas torsas apoyadas sobre pedestales que sostienen también angostas pilastras. Éstas se superponen entre sí generando un nicho en el cual se ubica la columna. Tal situación realza la imagen de la columna –símbolo reconocible de la casa de Tucumán– que sobresale en el marco de oscuridad del nicho. Tanto las columnas como las angostas pilastras sostienen cada una un friso sin decoración que se eleva sobre el tímpano hasta llegar al ático, donde el conjunto se une conformando una tripartición. La puerta de acceso de madera maciza se encuentra enmarcada por las columnas y el ático y remata, en su parte superior, en un frontón curvo que alberga un tímpano con una sobria decoración de macetas y flores.

El patio de recepción –o patio arequipeño–, en forma de claustro, está rodeado por dos galerías laterales y un muro opuesto a la puerta de acceso que conforma la fachada principal del patio. Las galerías laterales están formadas por arcos de medio punto de muros encalados. Los pilares que sostienen los arcos presentan una cargada decoración con motivos indígenas e hispánicos que contrasta con la blancura de los muros y la sobriedad del portal de acceso. (Fig.10)

En el centro del patio, una fuente recuerda el espacio andaluz rodeado, al igual que en el Palacio Noel, de abundante vegetación. El frente de la fachada interior presenta una división tripartita: al centro el gran portal que recuerda la portada de la Iglesia de San Lorenzo de Potosí y en los laterales dos ventanas enmarcadas por una réplica del gran portal a menor escala. (Fig.11) En estos elementos, como en los pilares que bordean el claustro, la decoración es exuberante mostrando una gran variedad de motivos incaicos.

En correspondencia con la doctrina de Rojas, la casa distingue cuatro etapas en el proceso de evolución: la indígena, el período hispánico,

la independencia y el cosmopolitismo. Las mismas se leen al recorrer la vivienda: desde el patio arequipeño, después de ingresar al recibimiento, se accede a un salón y a la Sala Colonial, luego al Patio Español, la biblioteca incaica y finalmente el escritorio de Rojas. La casa es, en suma, una representación de la influencia estética indígena y la europea, una síntesis de *Eurindia*. Además del mencionado texto, la *Restauración Nacionalista* se hace presente en la obra a través de la fachada que reproduce la Casa de Tucumán. Esta operación permitió incorporar un símbolo patrio, un monumento y un ejemplo de cómo lograr el “estilo nacional” en arquitectura.

Además de la vivienda de Rojas, la reproducción de la Casa de Tucumán ya había tenido lugar en la arquitectura de Buenos Aires. En el marco del debate estilístico que anteriormente mencionamos, la *Revista de Arquitectura* de la SCA presentaba diversas portadas diseñadas por sus socios. En 1916, el defensor del neocolonial, Juan Kronfuss representó el portal de la Casa de Tucumán para la revista. En la imagen (Fig.12) vemos el portal de acceso con sus columnas torsas. Los pedestales y el ático muestran en sus grietas, falta de revoque y rajaduras el deterioro causado por el paso del tiempo. El tímpano, además de mostrar motivos florales, presenta un blasón con la inscripción “CEA” (Centro de Estudiantes de Arquitectura), un triángulo y un compás. En el lugar que iría la puerta de madera, Kronfuss nos muestra la transición entre un exterior (que desconocemos y en el cual nos ubica como espectadores) y otro exterior que podemos ver: un paisaje. En el paisaje, más allá del escalón de ladrillos, vemos un campo arado, colinas y un grupo de árboles que pareciera esconder una casita, más atrás las montañas. Una postal que bien podría ser una imagen del norte argentino que trae a la metrópolis la tranquilidad del campo y el trabajo de la tierra. Sobre las montañas, en el cielo, flota el sumario de la revista cuyos títulos nos dejan ver la complejidad estilística del momento.

Desde la década de 1910, la preocupación por la “identidad nacional” impulsó a la creación de un programa cultural que buscaba recuperar la esencia americana y española creando imágenes nacionales, símbolos y paisajes al servicio de la argentinidad.³⁴ Las ideas de Rojas, y del grupo de intelectuales preocupados por la identidad nacional, sirvieron de sustento para la militancia de varios arquitectos y artistas. Entre ellos, Martín Noel y Ángel Guido se ocuparon de dejar un legado, tanto material como teórico, que fue retomado por las corrientes que continuaron la línea neocolonial en las décadas siguientes.³⁵

CONCLUSIONES

En concordancia con la operación cultural de Rojas, Martín Noel y Ángel Guido llevaron a la arquitectura una estética que fusionaba lo hispánico y lo indígena. La propuesta de Rojas planteaba eliminar “el materialismo innoble de nuestro progreso” a través de la instrucción moral y cívica. La arquitectura se convirtió para estos arquitectos en un vehículo portador de valores que colaboraban para formar el sentido histórico a través de sus elementos.

El neocolonial actuó como una prolongación al campo artístico de la operación discursiva de la corriente literaria nacionalista. Noel, desde su rol como funcionario estatal, usó su gestión para reivindicar “lo nacio-

nal” y crear, tal cual lo planteaba Rojas, un espacio de educación a través de la ciudad. Guido, por su parte, defendió una historia orientada a “revivir los valores estéticos para su exaltación y su disponibilidad en la construcción del presente” reivindicando la búsqueda de un “espíritu telúrico” en contra de aquellos artistas e intelectuales porteños que invocaban la naturaleza cosmopolita de los argentinos o promulgaban un arquitectura “maquinista” fría y de volúmenes blancos.³⁶

En su búsqueda de una estética nacional, tanto Guido como Noel siguieron las pautas señaladas por Ricardo Rojas en sus escritos. La casa del mismo Rojas y el Palacio Noel, son una síntesis material de la propuesta del pensador. La obra de Rojas sirvió como validación intelectual del movimiento neocolonial y de una serie de trabajos que pasaron a formar parte del corpus historiográfico de la arquitectura en la Argentina.

³⁴ Belej, Cecilia, “Representaciones del territorio argentino y panamericano. Los murales del Automóvil Club Argentino” comunicación presentada en las VI Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea, Universidad Nacional de Luján, Luján, 17 al 20 de septiembre de 2008.

³⁵ Guido, Ángel, *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* (con Prefacio de Martín S. Noel) Rosario, La casa del libro, 1925; *Eurindia en la arquitectura americana*, Universidad del Litoral, 1936; *Redescubrimiento de América en el arte*, Rosario, Universidad del Litoral, 1941; Noel, Carlos, *En la Arequipa indohispánica* Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1957; *Documentos de arte colonial sudamericano*, Buenos Aires, Sudamericana, 1943.

³⁶ Rigotti, A.M./Adagio, Noemí, “Ángel Guido”, en Liernur, J.F./Aliata, F., *op. cit.*, p.131. Como señala Graciela Silvestri: “En la década de 1920 la arquitectura moderna publicita su visión de la historia a través de *Martín Fierro* y *Sur*, en debate con los presupuestos académicos; pero esta versión coincide, desde el punto de vista del juicio histórico, con el diagnóstico que la historiografía institucional realiza sobre la ciudad y la arquitectura –la blanca y modesta Arquitectura Colonial habría sido arrollada por el baile de máscaras finisecular, en manos de inmigrantes en ascenso” (Silvestri, G., “Historiografía y crítica de la arquitectura”, *ibid.*, pp.160-171).

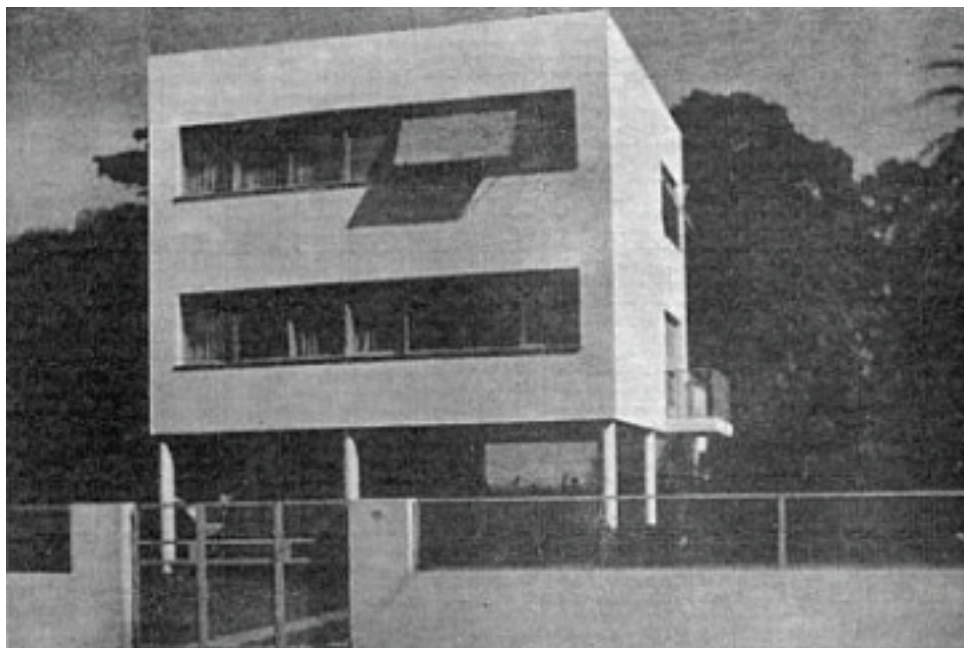


Figura 1. Alberto Prebisch, casa Romanelli, Vicente López, 1936



Figura 2. Pabellón argentino para la Exposición Internacional de Sevilla, 1929, M. Noel (en construcción).

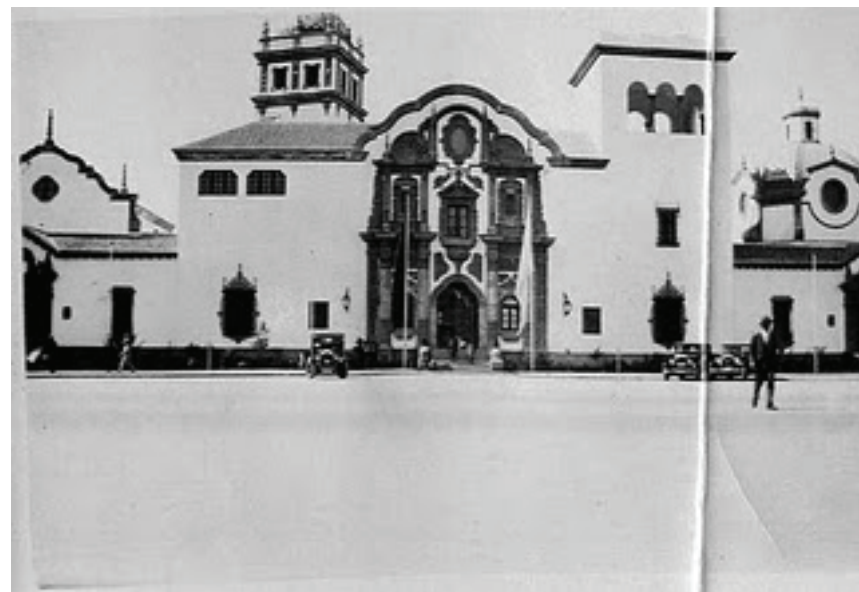


Figura 3. Pabellón argentino para la Exposición Internacional de Sevilla, 1929, M. Noel.

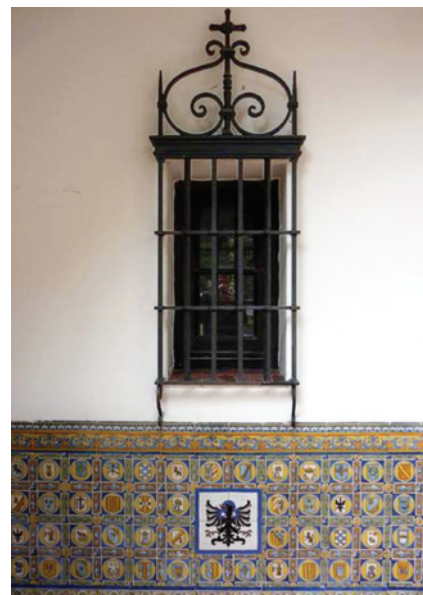


Figura 4. Decoración, Palacio Noel.M. Noel.



Figuras 5 y 6. Izquierda, Casa de Carlos y Martín Noel –Palacio Noel– (actual Museo Isaac Fernández Blanco) Portal de acceso, Martín Noel, Buenos Aires, 1920. Derecha, fachada del palacio de Vallesantoro, Sangüesa, Navarra.



Figuras 10 y 11. Arriba. Casa de Ricardo Rojas, Patio “arequipeño”, A. Guido, Buenos Aires, 1927. Izquierda, Portada de la Iglesia de San Lorenzo de Potosí, publicada en el texto *Eurindia en la arquitectura americana*, de Ángel Guido, UNL, 1936.



Figura 9. Fachada de acceso. Casa de Ricardo Rojas, Buenos Aires, Ángel Guido, 1927.



Figura 10. Arriba. Casa de Ricardo Rojas, Patio “arequi-peño”, A. Guido, Buenos Aires, 1927.

Figura 11. Izquierda, Portada de la Iglesia de San Lorenzo de Potosí, publicada en el texto Eurindia en la arquitectura americana, de Ángel Guido, UNL, 1936.

Figura 12. Derecha. Portada de la Revista de Arquitectura de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires, dibujo de Juan Kronfuss, 1916.



Bibliografía

Belej, Cecilia, “Representaciones del territorio argentino y panamericano. Los murales del Automóvil Club Argentino”, comunicación presentada en las VI Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea, Universidad Nacional de Luján, Luján, 17 al 20 de septiembre de 2008.

Calzadilla, Santiago, *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires, Obligado, 1975.

Christopersen, Alejandro, “Las diversas influencias arquitectónicas en la edificación de Buenos Aires” en *Revista de Arquitectura de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay*, Montevideo, año XI, n° XCIV, Setiembre, 1925. pp. 195-205.

-----, “Mandobles contra la lógica y la estética”, en “*Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, n° 56, año XI, Buenos Aires, agosto de 1925, p. 279

-----, Alejandro, “Rumbos nuevos”, en *Revista de Arquitectura SCA*, n° 1, Buenos Aires, julio de 1915.

Devoto, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Quilmes, UNQUI, 1998.

Gorelik, Adrián/**Silvestri**, Graciela, “El pasado como futuro. Una utopía reactiva en Buenos Aires” en *Punto de Vista*, n° 42, abril 1992.

Grementieri, Fabio, “Un ensayo de estética colonial”, *La Nación*, 10 de febrero de 2002.

Guido, Ángel, *Eurindia en la arquitectura americana*, Universidad del Litoral, 1936.

-----, *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* (con Prefacio de Martín S. Noel) Rosario, La casa del libro, 1925.

-----, Ángel, *Redescubrimiento de América en el arte*, Rosario, Universidad del Litoral, 1941.

-----, “Urbanismo del norte argentino. Reargentinización edilicia por el urbanismo”. Ponencia al V Congreso Panamericano de Arquitectos, Fenner, 1939.

Halperín Donghi, Tulio, *Vida y muerte de la república verdadera (1910-1930)*, Buenos Aires, Ariel, 2000

Liernur, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2008.

-----, “Buenos Aires del Centenario. En torno a los orígenes del Movimiento Moderno en la Argentina”, *Materiales*, N° 4, Buenos Aires, CESA, SCA, 1983.

Lienur, Jorge Francisco/ **Aliata**, Fernando, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín, 2004.

Liernur, Jorge Francisco/ **Silvestri**, Graciela, *El umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

López, Lucio V., *La gran aldea*, Buenos Aires, Stockero, 2005.

Noel, Carlos, *Documentos de arte colonial sudamericano, Buenos Aires, Sudamericana*, 1943.

-----, *En la Arequipa indohispánica* Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1957.

-----, “Comentarios sobre el nacimiento de la Arquitectura Hispano-Americana”, en *Revista de Arquitectura SCA*, n° 1, Buenos Aires, julio de 1915, pp. 8-12.

-----, “Propiedad de los Sres. Carlos y Martín Noel” *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, n° 56, año XI, Buenos Aires, agosto de 1925.

Prebisch, Alberto. “Precisiones de Le Corbusier”, *Sur*, Buenos Aires, verano 1931; *Cuadernos de Historia IAA*, n° 9, Bs. As., FADU, UBA, junio 1998.

Ramos Mejía, José María, *Las Multitudes argentinas*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1952.

Rigotti, A.M./**Adagio**, Noemí, “Ángel Guido”, en **Liernur**, J. F./**Aliata**, F., *op. cit.*, vol. 3, pp.130-137.

Rojas, Ricardo, *Eurindia*, Buenos Aires, La Facultad, 1924.

-----, *La restauración nacionalista*, Buenos Aires, La Facultad, 1909.

-----, *La Universidad de Tucumán. (Tres conferencias)*, Buenos Aires, Librería E. García, 1915

-----, “Artes decorativas americanas” en *Revista de Arquitectura* de la SCA, Octubre de 1915, Num. 4, pag. 10-16 y lam. 5/7.

Romero, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, México, FCE, 1965

Silvestri, Graciela, “Historiografía”, en **Lienur**, J.F./ **Aliata**, F., *op.cit.*, Buenos Aires, Clarín, 2004. Vol.3, p.160-171.

Terán, Oscar, *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales: 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

Vallejo, Gustavo, “Martín Noel” en **Lienur**, J.F./ **Aliata**, F., *op.cit.*, Buenos Aires, Clarín, 2004, pp.196-199.

Waisman, Marina, *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, Summa, 1978/1991.

Wölfflin, Heinrich, *Renacimiento y barroco* (1888), Madrid, Alberto Corazón, 1977.

**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

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 *Encyclopédie*, Ludovico Antonio Muratori, Benito Jerónimo Feijoo y diversos tratadistas españoles.

On Concept of Taste in Francisco Martínez D'Acosta's *Prontuario artístico*: 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 artístico; 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 amplía 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 orden alfabético*, 30 tomos, Madrid, Imprenta de D. Alejandro Gomez Fuentesnebro, tomo XIII, 1862, pp. 345-346.

²Sobre la actuación de Martínez D'Acosta en Santa Fe de Bogotá, cf. 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, 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 Iberoamérica 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

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.

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

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 Imágenes” (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. Distínguese tres especies de gusto en pintura.

1.º 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.º 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.º Llamam *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 propòsito, 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 abraze 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 Ramí-

Feijoo argumenta que no es posible establecer un valor de bondad en el ámbito de los *bienes delectables* 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*:

rez, [1734] 1765, Discurso XI, § 3: "Razón del gusto", p. 409.

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 société 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.

EL YO NO SÉ QUÉ O GRACIA

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 *manera*, 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

¹⁵ *Ibid.*, p. 411.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, pp. 411 y ss.

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 dibujo¹⁹; 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 pro-

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.

ducciones 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-

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 omnibus, 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 dezía, 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 abreviar, 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 González, 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 cono-

cedor 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 manière confuse, il faut démêler les différentes nuances; rien ne doit échapper à la promptitude du discernement; & c'est encore une ressemblance de ce goût intellectuel, de ce goût des Arts, avec le goût sensuel: car si le gourmet sent & reconnoît 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 seña-

la 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 à voir des tableaux 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 resaltado 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 dilettrare, è il loro fine universale, 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'ingegno 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 consignado 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 pasión [...]? 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 Iconología, y la Mitología. Debe el artista imitarlos conociendo completamente los atributos propios, símbolos y caracteres 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 *Prontuario* 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. Llamam 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 lu-

gar 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.

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

⁴⁰ *Ibid.*, p. 404

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 (*corresponderranno*) 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 reemplazó 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 aventaja 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 franceses, de modo tal que puede conjeturarse 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

⁴⁶Muratori, 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 Católica 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 Frolidi, 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.

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.

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 orden 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 société 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 Guararacino, 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 demás 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 González, 1629.
- Ruiz 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.

BOLETÍN DE ESTÉTICA

Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte
Centro de Investigaciones Filosóficas

DIRECTOR

Ricardo Ibarlucía (Universidad Nacional de San Martín)

COMITE INTERNACIONAL

Karlheinz Barck (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung/ Berlín)

Jose Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín)

Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia)

Jean-Pierre Cometti (Univeristé de Provence, Aix-Marseille)

Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense)

Leiser Madanes (Universidad Nacional de La Plata)

Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires)

Pablo Oyarzun (Universidad de Chile)

Pablo Pavesi (Universidad de Buenos Aires)

Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México)

Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET)

Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

EDITOR

Fernando Bruno (Universidad Torcuato Di Tella)

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Lucas Bidon-Chanal (Universidad de Buenos Aires)

DISEÑO ORIGINAL

María Heinberg

PEFA | CIF

Miñones 2073

1428. Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Argentina

(54 11) 47 87 05 33

info@boletindeestetica.com.ar

ISSN 1668-7132

EDITOR RESPONSABLE: Ricardo Ibarlucía