

*Las galerías de pintura y el laberinto de palabras
La Academia de San Carlos y el Diálogo sobre la historia
de la pintura en México, de José Bernardo Couto*

*The Picture Galleries and the Word Labyrinth: The Academia de San
Carlos and José Bernardo Couto's Diálogo sobre la historia de la pintura
en México*

Artículo recibido el 10 de abril de 2023; devuelto para revisión el 29 de junio de 2023; aceptado el 11 de agosto de 2023;

José de Santiago Silva Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Artes y Diseño, Ciudad de México, México, hijodejacob@yahoo.com.mx, <https://orcid.org/0009-0002-0040-565X>

Líneas de investigación Historia de la Academia de San Carlos; arte mexicano contemporáneo; arte colonial.

Lines of research History of the Academy of San Carlos; Contemporary Mexican art; Colonial Art.

Publicación más relevante *Chavez Morado: vida, obra y circunstancias* (Ciudad de México: Ediciones La Rana, 2001).

Renato González Mello Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Academia de Artes, Ciudad de México, México, rgmello@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0871-8426>

Líneas de investigación Catalogación del patrimonio; historia del arte digital; pintura mural mexicana; iconografía política; José Clemente Orozco.

Lines of research Heritage registering; digital art history; Mexican muralism; political iconography; José Clemente Orozco.

Publicación más relevante *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas), 2008.

Resumen El artículo se divide en dos partes. En la primera se hace un análisis de las consecuencias de la nacionalización de los bienes del clero en la

política y los escritos del intelectual conservador José Bernardo Couto, presidente de la Junta Directiva de la Academia de San Carlos. En seguida, se hace una comparación entre el acopio y la disposición de las Galerías de la Academia, el Museo del Prado y el Museo del Louvre, en su relación con procesos de secularización semejantes al mexicano, y se pone atención especial en la catalogación de sus colecciones. La segunda parte del artículo propone que la digitalización no se apoya en el paradigma espacial que permitía el registro y orden de las colecciones de arte, y establece en su lugar un paradigma lexicológico. Una comparación entre los instrumentos de consulta y autoridad para el registro de obras de arte, los *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*, el *Art and Architecture Thesaurus* del Instituto Getty, y la jerarquía y vocabulario propuestos por Antonio Palomino en el *Museo pictórico y escala óptica*, no permiten llegar a conclusiones demasiado optimistas sobre el futuro inmediato de la acelerada catalogación del patrimonio en todo el mundo. El artículo concluye con la propuesta del uso de herramientas de inteligencia artificial para mejorar las búsquedas, y anticipa que posiblemente este cambio de paradigma lleve al regreso de un sistema comparativo semejante al que, de acuerdo con la investigación especializada, existía en Europa antes de instaurarse el Museo del Louvre y el Kunsthistorische Museum de Viena.

Palabras clave Humanidades digitales; catalogación del patrimonio artístico; arte del siglo XIX en México; México-Guerras de Reforma.

Abstract This article consists of two parts. The first analyzes the consequences of the nineteenth Century nationalization of Mexican ecclesiastical property as expounded in the political and other writings of the conservative intellectual and President of the Academy of San Carlos, José Bernardo Couto. This is followed by a comparison between the Academy's Galleries, the Prado Museum, and the Louvre regarding their collections and the arrangement of them. This leads us to focus on the similarities between the secularization processes as they affected these institutions and that prevailing in Mexico. Special attention is given to the cataloging of the expropriated works of art. The second section hypothesizes that digitalization is not sustained by a spatial paradigm for the registering and organizing of art collections, such a system being replaced by a lexicological paradigm. A comparison between different dictionaries and authority files, being the *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*, the Spanish translation of the Getty's *Art and Architecture Thesaurus*, and the hierarchy and vocabulary published by Antonio Palomino in the *Museo pictórico y escala óptica*, leads the authors

to a somewhat pessimistic view on the immediate future of the frantic efforts of heritage cataloging worldwide. However, the piece ends proposing the use of AI tools to enhance the search of analogous/historical terms, and foresees that such a paradigm shift might resuscitate a comparative system for the displaying of artworks, similar to the one that prevailed previously in the historic galleries of the Louvre and the Viennese Kunsthistorische Museum.

Keywords Digital humanities; cataloging art heritage; Nineteenth century Mexican Art; Mexican Reform War.

JOSÉ DE SANTIAGO SILVA /
RENATO GONZÁLEZ MELLO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO/

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM, MÉXICO

Las galerías de pintura y el laberinto de palabras

*La Academia de San Carlos y el Diálogo sobre la historia
de la pintura en México, de José Bernardo Couto*

Problema

Este artículo tiene dos partes. En la primera revisamos la reorganización de las galerías de la antigua Academia de San Carlos, por medio de un análisis crítico y contextualizado del *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, de José Bernardo Couto. El acervo de la Academia se consolidó en la crisis provocada por la reforma liberal que culminó en la Guerra de Tres Años, de 1859 a 1861. Comparamos la labor de Couto y sus indudables logros con la historia de otros dos acervos que se consolidaron por medio de crisis políticas que, de manera semejante, llevaron a la incautación de importantes acervos artísticos, en particular, eclesiásticos: el Museo del Prado y el Museo del Louvre. Esta historia define finalmente un orden de las colecciones que depende mucho de la ubicación de los cuadros en las galerías, al ser los primeros catálogos-listas de objetos en exhibición, ordenados por sala. En la segunda parte, el artículo explora la posibilidad de convertir los viejos catálogos de objetos en catálogos de palabras, la tendencia que se dibuja en distintos instrumentos de consulta digital. Para ello revisamos los fundamentos de la ontología propuesta en el siglo XVIII por Antonio Palomino, y proponemos

que este autor se apoyó en la filosofía aristotélica. A partir de dicho análisis, hacemos una reflexión acerca del uso digital de distintos instrumentos lexicológicos y de autoridad; hacemos notar que esas herramientas modernas parecen marcar el retorno a un paradigma abandonado por los museos de las revoluciones burguesas: el museo de las categorías y las comparaciones, en lugar del museo histórico. En las conclusiones, nos preguntamos si es posible recuperar una dimensión espacial en el ciberespacio que permita volver a situar los museos y sus colecciones en espacios públicos transformados.

Las colecciones de arte no siempre tienen un marco temporal muy preciso. Esto provoca un problema de clasificación, pues los objetos deben registrarse mediante descriptores que no tienen validez para todas las épocas históricas, no son iguales en todas partes y cargan un grado considerable de polisemia. Por ejemplo: la categoría de “estilo” tiene un sentido para la arqueología; es diferente en las teorías modernistas de las artes y, por último, ha sido objeto de análisis teóricos muy críticos desde la historia del arte a partir de los años ochenta. La necesidad de sistematizar las categorías hace muy difícil utilizar una noción que puede ser geográfica (“estilo Mixteca-Puebla”), cronológica (“estilo epiclásico”), política (“el estilo personal de gobernar”), formal (“estilo barroco”), programática (“estilo futurista”) o personal (“estilo picassiano”). Los objetos no siempre son susceptibles de calificación temática al utilizar diccionarios especializados o fuentes de autoridad, como Iconclass o el Catálogo de Autoridades de la Biblioteca del Congreso. Aunque Iconclass ha sido ensayado para colecciones de arte moderno y cultura visual, ese sistema de clasificación de los temas para el arte de los *old masters* brinda resultados mucho menos útiles cuando se intenta aplicarlo a la pintura abstracta o al arte conceptual.¹ La propia categoría de “arte” tiene un lugar ambivalente en las discusiones, y tanto las ciencias ligadas a la antropología como la teoría del arte contemporáneo suelen rechazar con vehemencia la noción de “objeto artístico”.

1. Véase una lista bastante útil de sitios que usan Iconclass en “C. Web-based Pictorial Information Systems Using Iconclass for Subject Access”, en Proyecto ICONCLASS, <https://iconclass.org/help/aboutc> (consultado el 8 de agosto de 2023).

*Definición del problema e historia de la academia
y sus colecciones*

Nuestro problema en este artículo es el acervo artístico de la Antigua Academia de San Carlos (AASC), la institución creada en 1781, que en 1783 recibió la cédula real de Carlos III, en forma sucesiva Escuela Nacional de Bellas Artes, Escuela Central de Artes Plásticas, Escuela Nacional de Artes Plásticas y Facultad de Artes y Diseño, se trata de la escuela de arte más antigua del continente. La mayor parte de su colección histórica se resguarda en el edificio que albergó la institución desde el siglo XVIII y hasta 1979: el antiguo Hospital del Amor de Dios, en la calle de Academia, atrás de Palacio Nacional.² Ese acervo tiene fondos muy distintos entre sí. Los más notorios son una colección de yesos que se gestionó en la fundación misma de la Academia, además de una colección de grabados con copias de pinturas europeas. Las dos colecciones sirvieron en su origen para propósitos didácticos, de acuerdo con los métodos de enseñanza vigentes en el siglo XIX.³ La Academia conservó algunos de los ejercicios escolares de sus alumnos y profesores, seleccionados por medio del sistema escolar, y ese conjunto (compuesto principalmente por dibujos) también forma parte del acervo, aunque tiene marcas que suelen corresponder más bien al archivo; por ejemplo: los ejercicios escolares suelen venir firmados por el profesor, para certificar la aprobación del dibujo. Al final del siglo XIX, como lo han acreditado distintos especialistas a partir de los estudios de Jean Charlot, los profesores académicos se interesaron en el uso de la fotografía, que de manera eventual llegó a ser materia de enseñanza en la institución.⁴ Hay pues una colección de fotografía importante, con copias que datan del final del siglo XIX. En 1926, el secretario de Hacienda, Alberto J. Pani, vendió su colección al Estado para que se incorporara a las colecciones de la Academia, por medio de un intermedia-

2. El texto con mayor autoridad a este respecto es el de Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: antigua Academia de San Carlos, 1781-1910* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009).

3. Clara Bargellini, *Guía que permite captar lo bello: yesos y dibujos de la Academia de San Carlos, 1778-1916* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1989); Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008).

4. Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos* (Austin: University of Texas Press, 1962), 132-234 y 146.

rio.⁵ En el siglo xx, distintos artistas que se formaron en las aulas de la ENAP, y que desarrollaron una parte de su carrera como profesores de ésta, heredaron una parte de su acervo a su alma máter. Es el caso del Taller Documentación Visual, encabezado desde los años ochenta por Antonio Salazar; y también ocurrió de manera semejante con el artista conceptual Melquiades Herrera, cuyo material de trabajo se quedó en la AASC por determinación de la familia. Además de esos dos artistas, hay un importante acopio de obras de distintos profesores y alumnos de la escuela a lo largo de distintas épocas. Aunque ya no se hacen las exposiciones anuales que marcaron el ritmo del siglo xix, no son pocos los grabados, dibujos y obras en otros formatos que se guardan en Academia 22. Esto se intensificó a partir de 1959, cuando el director Roberto Garibay habitó una galería para exhibiciones, bastante importante para artistas del grupo “Nueva Presencia”, y también para otros movimientos de renovación.⁶

El acervo también tenía dos colecciones muy importantes que ya no están ahí. La primera era de pintura, tanto europea como mexicana y, la segunda, colonial y moderna (o bien, si se prefiere, novohispana y mexicana). Antonio Rivas Mercado, director de la Academia en la primera década del siglo xx, fue el primero en dividir ese acervo, al enviar una parte de éste a museos en Guadalajara y otras ciudades (y posiblemente se inició la destrucción de los cuadros que se consideraron de poco mérito).⁷ Cuando se publicó la Ley Orgánica de la Universidad, en 1929, la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Facultad de

5. Angélica Ortega Ramírez, “La colección de Alberto J. Pani en la Escuela Nacional de Bellas Artes: una microhistoria sobre las galerías de la antigua Academia de San Carlos (1918-1946)” (tesis de maestría en Artes Visuales, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Artes y Diseño, 2020), 78, https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TESO1000804439 (consultado el 24 de agosto de 2023) y Abelardo Carrillo y Gariel, *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto e Investigaciones Estéticas, 1944).

6. Justino Fernández, “Catálogo de las exposiciones de arte en 1960”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VIII, núm. 30, suplemento (1960): 4.

7. Eduardo Báez Macías, “Dictamen rendido en 1908 por Gerardo Murillo sobre las pinturas depositadas en la bodega de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XVI, núm. 64 (6 de agosto de 1993): 117-127, documenta la desafortunada, aunque interesante participación del Doctor Atl en este holocausto de cuadros, que llevó a la destrucción de una parte del acervo. Pero el proceso de incorporación de lo donado por la ENBA a distintas colecciones en otras ciudades no se ha documentado en forma puntual, como lo argumenta de manera convincente Adriana Cruz Lara Silva, en “Entre lo universal y lo nacional. La formación de la Pinacoteca del Museo Regional de Guadalajara”, *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, núm. 3 (2017): 18-31.

Arquitectura quedaron como parte del organismo autónomo, pero el artículo transitorio 1, párrafo e, determinó que “de la escuela de Bellas Artes se separará la anexa Galería de Pinturas y Esculturas, que permanecerá en su calidad de Museo de Arte, bajo la dependencia de la Secretaría de Educación Pública”.⁸ Esto determinó que las colecciones de pintura y escultura se dividieran entre distintas entidades y museos a lo largo del tiempo: el Museo Nacional, la Escuela Nacional de Antropología e Historia, los distintos museos que se alojaron en el Palacio de Bellas Artes desde su inauguración, en 1934; la Pinacoteca Virreinal, el Museo Nacional de San Carlos y el Museo Nacional de Arte.⁹ Una hipótesis de este artículo es que el paso de todas esas obras por las bodegas de la escuela dio lugar a categorías que son necesarias para la organización digital del acervo, aunque ya no estén los objetos a los que otorgaban sentido.

Dificultad de usar términos tradicionales

Ningún catálogo puede restituir y reunir lo que la historia, para bien o para mal, separó, destruyó y dividió. Al mismo tiempo, cualquier forma con la que se intente reformular el sentido de la colección deberá considerar lo que está y lo que no está, las presencias y las ausencias. En suma: el actual acervo de la Academia incluye objetos usados en *performance* o bien obras de concientización sobre el VIH de los años ochenta del siglo xx, junto a copias en yeso de esculturas clásicas y una extensa colección de grabados europeos y fotografías. La variedad es mucho mayor, y lo sería todavía más si consideramos los fondos que fueron retirados de la colección institucional. Los intentos de catalogar y digitalizar este acervo han tenido una enorme dificultad para determinar un instrumento de autoridad para organizar los distintos fondos. Entendemos

8. Emilio Portes Gil, “Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma”, *Diario Oficial. Órgano del Gobierno Provisional de la República Mexicana*, 26 de julio de 1929.

9. Sin duda hace falta una investigación monográfica que siga el camino de las obras en su dispersión, pero puede verse con mucho provecho lo que asientan los volúmenes del *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999); Ana Garduño, “El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXX, núm. 93 (2008): 199-21, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2008.93.2270>; Ana Garduño, “Cartografía de un acervo”, en *Evocaciones. Museo Nacional de San Carlos* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2018), 23-77 y Ana Garduño, “Centralidad museal del Palacio de Bellas Artes: 1934-2014”, en *El Museo del Palacio de Bellas Artes* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014), 21-104.

“instrumento de autoridad” como lo hacen las disciplinas de la biblioteca: diccionarios, vocabularios o catálogos de palabras que ordenen la variedad semántica de cada término, en beneficio de los usuarios. Una parte de esa dificultad se encuentra en la ruptura mayor, protagonizada por las vanguardias del siglo xx, respecto de nociones como “género” o “iconografía”; pero el problema antecede a esa importante transformación histórica. No se trata sólo de la implantación de la modernidad, siempre cambiante, frente a una tradición supuestamente estable. La tradición nunca fue estable. Fue resultado de distintos conflictos que determinaron sus colecciones, además del vocabulario para nombrarlas.

Esto es un problema común en la historia del siglo xix. Como ha señalado Rafael Rojas, las revoluciones burguesas en Europa y los movimientos de emancipación latinoamericanos dieron lugar a una verdadera guerra de las palabras. Diccionarios iban y venían, tratando de consolidar el dominio de corrientes políticas y de pensamiento cuya hegemonía se revelaba, a la postre, efímera.¹⁰ Por eso llama la atención que el conde De la Cortina, un personaje que merecería mayor investigación puntual, publicara en 1848, en vísperas de los conflictos que reseñaremos en seguida (y quizá con el ejército estadounidense todavía en el Zócalo), un diccionario de términos artísticos.¹¹ Las dificultades para establecer un vocabulario que pueda dar cuenta de una colección bastante fluida se originan en transformaciones históricas muy dramáticas, y un diccionario malamente podría haber negociado todo aquello que los actores centrales de la Academia no pudieron resolver. Una ojeada al *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* permite reconstruir el conflicto y hacerse cargo de su magnitud.

Los últimos meses de 1860

Una mañana de los últimos meses del año 1860, entrábamos en la Academia de San Carlos mi primo Don José Joaquín Pesado y yo. El Director de Pintura, Don

10. Rafael Rojas, *Los derechos del alma: Ensayos sobre la querrela liberal-conservadora en Hispanoamérica (1830-1870)* (Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial México, 2014), 69-97.

11. José Gómez de la Cortina, *Diccionario manual de voces técnicas castellanas de bellas artes* (Ciudad de México: Imprenta de Vicente García Torres, 1848), <http://archive.org/details/diccionariomanuaoogome> (consultado el 24 de agosto de 2023). Le debemos al estudiante Gustavo Figueras, que prepara una tesis sobre el vocabulario de la crítica de arte en el siglo xix, habernos señalado este importante documento.

Pelegrín Clavé, que nos encontró acaso, aprovechó la ocasión para devolverme un papel que le había yo prestado, con apuntes de fechas y citas relativas a los antiguos pintores mexicanos. Informado mi primo de lo que era, picó aquello su curiosidad y nos propuso que visitáramos la sala donde se van poniendo los cuadros que de esos pintores adquiere la Academia.¹²

José Bernardo Couto, presidente de la Junta Directiva de la Academia de San Carlos, escribió estas líneas entre 1861 y 1862, y así concluye el *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* pocas semanas antes de su propio fallecimiento.¹³ En los años anteriores, su primo y él se habían convertido en figuras importantes del Partido Conservador; compensaban en cierta medida la orfandad intelectual provocada por el fallecimiento de Lucas Alamán.¹⁴ Esto es complicado, pues los dos habían comenzado sus carreras como políticos e intelectuales a la vera de Valentín Gómez Farías y, sobre todo, de José María Luis Mora, las dos figuras señeras del liberalismo en la primera mitad del siglo XIX.¹⁵ No analizaremos aquí su deriva conservadora, aunque sí nos parece importante señalar que, mientras Couto escribía, sus alternativas políticas de la última década no habían tenido buena fortuna. En 1854, el Plan de Ayutla había concluido con la larga hegemonía de Antonio López de Santa Anna. El nuevo gobierno, encabezado sucesivamente por Juan Álvarez, Ignacio Comonfort y Benito Juárez, había puesto en práctica las reformas liberales que habían fracasado en la juventud de Pesado y Couto. Esto llevó a la Guerra de Tres Años (1857-1861), en la que el Partido Conservador fue derrotado.¹⁶ En “los últimos meses de 1860”, Miguel Miramón perdía la batalla de Calpulalpan y casi todas las ciudades del interior, al haber fracasado antes su proyecto para la toma de Veracruz. El ejército liberal recorrió su triunfo por las calles de la capital en enero de 1861, y esto

12. José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, ed. Manuel Tous-saint (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1947), 33.

13. Andrea Acle Aguirre, “Ideas políticas de José Bernardo Couto y José Joaquín Pesado, 1801-1862” (tesis de licenciatura en Relaciones Internacionales, Ciudad de México: El Colegio de México, 2006), 99-100, 123-24, <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/th83kz587?locale=es> (consultado el 24 de agosto de 2023).

14. Andrea Acle Aguirre, “Amigos y aliados: José Bernardo Couto (1803-1862) y José Joaquín Pesado (1801-1861)”, *Historia Mexicana* 61, núm. 1 (2011): 199-200.

15. Acle Aguirre, “Ideas políticas de José Bernardo Couto y José Joaquín Pesado”, 175-183.

16. Salvo alguna indicación contraria, para los datos de la guerra nos hemos guiado por Will Fowler, *La Guerra de Tres Años, 1857-1961. El conflicto del que nació el Estado laico mexicano* (Ciudad de México: Crítica, 2020).

provocó una tragedia familiar: la esposa de Pesado, al creerlo muerto durante la toma de la ciudad, perdió la razón, en lo que tal vez haya contribuido una meningitis que le quitó la vida al final del mes. Pesado mismo falleció en marzo de 1861.¹⁷ El *Diálogo* de Couto se considera mercedamente como el inicio del estudio sobre las artes en México, pero no siempre se ha tomado en cuenta su evidente carácter melancólico: si en lo que toca a la pintura sus observaciones son informadas y con frecuencia convincentes, si sus prejuicios contra el arte mesoamericano han provocado el justo rechazo de sus colegas en el siglo xx, el texto mismo es un trabajo de luto en el que brilla el primo y hermano intelectual recién fallecido, se habla de la ciudad como si los conventos siguieran en pie y sólo un par de insinuaciones muy indirectas remiten a lo que, sin lugar a dudas, debió ser para el autor un desastre político mayúsculo: cambiarse de bando al final de su vida, por motivos de conciencia, para perder.

Hay que recordar con cierto detalle el estado de la ciudad en “los últimos meses de 1860”.¹⁸ En 1856 se había aprobado la Ley Lerdo, que intentaba regular la desamortización de los bienes de la Iglesia. En septiembre de ese año, una acusación de conspiración política había llevado al presidente Comonfort, moderado, pero no indiferente, a ordenar como represalia la apertura de la actual calle de 16 de Septiembre a través del inmenso conjunto conventual de San Francisco, cuyos frailes estaban acusados de promover una rebelión contra el gobierno liberal. Los frailes fueron exclaustrados. Esta medida se suavizó en febrero de 1857 a petición de un grupo de notables, pero la polarización que vino con la guerra no ayudó a encontrar un camino de consenso que permitiera la conservación de San Francisco. En julio de 1859, el gobierno de Juárez, a la sazón en Veracruz, decretó la nacionalización de todos los bienes del clero (esto es: ya no se limitó a ordenar su desincorporación, sino que los expropió para venderlos). San Francisco, que había sido excluido de la expropiación intentada por Valentín Gómez Farías en 1833, fue de las primeras propiedades ecle-

17. Acle Aguirre, “Amigos y aliados”, 122.

18. En lo que sigue hemos buscado abundar sobre la interpretación de la obra literaria de Couto, Pesado y otros intelectuales conservadores que hace Fausto Ramírez, “La cautividad de los hebreos en Babilonia: pintura bíblica y nacionalismo conservador en la Academia Mexicana a mediados del siglo xix”, en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, eds. Juana Gutiérrez, Gustavo Curiel y Renato González Mello, vol. 2 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 285-90.

siásticas en ser vendidas por el gobierno liberal triunfante, que para el efecto la dividió en 15 lotes.¹⁹

Las derrotas políticas y las pérdidas personales llevan con frecuencia a una minuciosa descripción de lo que pudo haber sido. El *Diálogo* se refiere al convento de San Francisco, y de hecho lo describe con detalle, como si todavía estuviera en pie. No es el único monumento que menciona: Couto se refiere a un buen número de edificios y templos cuyo destino es, mientras escribe, incierto o muy negativo. Y es que, si bien el propósito original del acervo de la Academia era sobre todo pedagógico, al traer obras europeas (o sus réplicas) que sirvieran como modelo a los jóvenes estudiantes, fue el propio Couto quien se propuso enriquecerlo con obras procedentes de conventos e iglesias. Aunque naturalmente este acopio se hizo más intenso con la llegada de los liberales, Couto mismo se había adelantado a solicitar de los conventos algunas de sus obras más importantes, y obtuvo una respuesta entusiasta y nacionalista de los religiosos. Abelardo Carrillo y Gariel informa que este acopio comenzó en la primera parte de 1855, mientras la revolución de Ayutla tomaba fuerza.²⁰ La reunión de obras de los conventos prosiguió al concluir la Guerra de Reforma y nacionalizarse los bienes de la Iglesia. Aunque podría parecer que el rescate de ese patrimonio artístico era un punto en el que coincidían todos, li-

19. Jan Bazan, *Los bienes de la iglesia en México (1856-1875): Aspectos económicos y sociales de la revolución liberal* (Ciudad de México: El Colegio de México, 1971), 67, 121 y 183-85; Fowler, *La Guerra de Tres Años*, 95; José Luis Soberanes Fernández y Carmen José Alejos-Grau, *Las leyes de reforma y su aplicación en México*, Serie Doctrina Jurídica (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2021), 32 y 265-66; “Conspiración”, *El Monitor Republicano*, 16 de septiembre de 1856; “Hallazgo”, *El Omnibus*, 20 de septiembre de 1856 y “San Francisco”, *El Monitor Republicano*, 20 de septiembre de 1856.

20. Véase la introducción de Juana Gutiérrez en José Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, eds. Juana Gutiérrez y Rogelio Ruiz Gomar (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995), 35-37. Sobre el alcance de las políticas liberales de acopio, véase Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 225; José Rojas Garduñeñas, *Don José Bernardo Couto*, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 24 (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964), 36-53. Proporciona una versión que complementa lo anterior, y que toma de una serie de artículos de Luis Islas García, de acuerdo con ésta, Couto se percató de que no podría mantener la continuidad de sus trabajos académicos y financieros en la Academia, por lo que decidió invertir todos los fondos en una remodelación que ha permanecido hasta la fecha. Esto abona a la idea que defendemos aquí: que su punto de vista se fundamentaba en un realismo político medular; Carrillo y Gariel, *Las galerías de pintura de la academia de San Carlos*, 39-45.

berales o conservadores, había una nota de pesimismo en las consideraciones del jurista, político e historiador del arte veracruzano.

Couto tenía suficiente experiencia política para entender la profundidad de los cambios que se avecinaban, pero su sensibilidad lo hacía identificar un problema de fondo en un ámbito distinto al de los planes político-militares: la pintura había perdido las funciones rituales que determinaba el mecenazgo eclesiástico. La incorporación de las obras a un discurso nacional era concomitante con una transformación de la piedad. Podían ganar los conservadores o los liberales, pero ese proceso de secularización de lo artístico corría por un camino diferente al de la política. Por una parte, puso en boca de su primo José Joaquín una lamentación por la decadencia de la pintura en “los países donde han prevalecido de tres siglos para acá las sectas iconoclastas”. Pero reservó para sí mismo un comentario más ponderado, al hacer notar que en México no habían florecido géneros distintos de la pintura religiosa, más que el retrato; y llamó la atención, en especial, sobre la falta de paisajes “en una tierra como México, donde la naturaleza se ostenta tan variada”.²¹ Esta situación de paradoja hacía temer una polarización cuyas causas iban más allá de la mera tozudez o entusiasmo de las distintas corrientes políticas: ante el todo o nada que parecían dictar las alternativas sociales, Couto apostó por conservar en la Academia todo lo que se pudiera rescatar. Esta vocación de *Museo* se conservó en el acervo durante algunos años, hasta que las restricciones de espacio, pero también las decisiones políticas irreflexivas, lo dividieron durante las primeras décadas del siglo xx.

Quisiéramos pensar en el *Diálogo* como la lúcida reflexión de un intelectual que identifica con ironía las paradojas de una indudable derrota. Es porque sabe que el proceso ha sido complejo, que el texto de Couto es ajeno al resentimiento de un mero ajuste de cuentas. Mientras recorre con su primo y el profesor Clavé las galerías evoca edificios que ya no existen o están a punto de venderse, e instituciones que están en proceso de abolición: San Francisco, San Agustín y la Universidad. En un par de ocasiones no puede resistir la tentación de darle al lector un pequeño indicio sobre su punto de vista. Al recordar que la Universidad se ha utilizado con frecuencia como cuartel, hace exclamar al profesor Clavé: “Donde quiera que ponen el pie los hombres de armas, dejan tras de sí esa huella de destrucción y de ruina”. Y al rememorar la labor de los franciscanos en México, pone en boca de su primo José Joaquín Pesado unas

21. Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 122.

palabras que recuerdan sus entusiastas editoriales en *La Cruz*: “¡En qué materia no tendremos los mexicanos que ir a buscar la primera cuna de nuestra civilización en el convento de San Francisco!”.²² No debemos pues atribuirle a Couto un mero ánimo revanchista; su *Diálogo* es un testimonio claro de que, en “los últimos meses de 1860”, antes de que los liberales hubieran llegado a efectuar la expropiación, el grueso del acervo que ha servido desde entonces como punto de partida para la comprensión de la pintura virreinal estaba ya en las galerías de la Academia.

Lo anterior requiere de una explicación. Lo que organiza la reunión de cuadros coloniales no es el liberalismo o el conservadurismo, sino la aspiración de conformar una escuela nacional. En una formulación bastante atípica, Couto propone que la edad de oro de la pintura mexicana fueron los siglos barrocos de la Nueva España, para concluir con la instauración de la Academia en el siglo XVIII. Aquella medida borbónica habría iniciado una etapa más bien oscura y mediocre, hasta que la reorganización de la propia Academia (de la que Couto había sido un protagonista importante) habría dado lugar a un renacimiento de la pintura mexicana. Esto lleva al Presidente de la Junta Directiva a postular la existencia de una “Escuela Mexicana”, ya olvidada, distinta del proyecto borbónico y también diferente de cualquier precedente en las culturas originarias de México.²³

Estamos acostumbrados a pensar en la política como la capa más superficial de la vida social: como el reflejo de procesos mucho más profundos. Pero en este caso, cabe pensar que hay una identidad política de “larga duración”, construida como resistencia, y que reivindica un orden anterior a las reformas borbónicas. Un orden exagerado por la imaginación, pues el regalismo y la confrontación con las órdenes regulares son muy anteriores a las reformas borbónicas o a los liberales. En la segunda mitad de 1856, mientras Comonfort y el gobernador Baz abren la calle de Independencia, José Joaquín Pesado llena las páginas de *La Cruz* con sendos artículos, propios y traducidos de la prensa europea, sobre la importancia de las órdenes religiosas. “Era imposible”, aseguró Pesado, que cuando “fueron descubiertos”, los “pueblos miserables” que ocupaban los pobladores de América, “contener el desborde de los pueblos de

22. Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 43 y 97.

23. Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 62; en su introducción Juana Gutiérrez señala la probable inspiración de esta búsqueda de una “escuela nacional” en la extensa obra de Luigi Lanzi Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1995, 54.

Europa [...] Esta ha sido la suerte que han corrido las naciones débiles e ignorantes, a la vista de otras poderosas, desde el origen del mundo hasta nuestros días”.²⁴ En este punto, coincidía con los cuestionables argumentos expresados por Couto en el *Diálogo*:

Sé que esas pinturas, de grande interés para la arqueología y la historia, no lo son para el arte, que es lo que en esta casa se profesa [...] sea lo que fuere de las obras de las Indias, ellas nada tienen que hacer con la pintura que hoy usamos, la cual es toda europea, y vino después de la Conquista.²⁵

No sorprende que Ignacio Manuel Altamirano protestara de manera enérgica, pero sólo en los márgenes de su volumen del *Diálogo*, contra la exclusión de “las razas indígenas” y sus códigos de la historia de la pintura: “esta es una tontería de Couto. Las razas indígenas manifestaron y manifiestan todavía que tienen bien despierto el sentido de la belleza”. No obstante, convenía en que los antiguos mexicanos no habían “sido pintores ni escultores”.²⁶ Eduardo Báez señala que estas notas dejan ver lo que pudo haber sido una visión liberal, no escrita, de la historia del arte mexicano;²⁷ pero el asunto nos atañe por otros motivos: Pesado añadía una nota que sería retomada por generaciones posteriores de liberales y conservadores: le atribuía precisamente a las órdenes mendicantes la disminución de la violencia y la redención de los pueblos mediante la educación evangélica. Sin desestimar el argumento, asistimos a una lucha que es justo calificar de política, como lo percibe Andrea Acle Aguirre:

Al convertir a la religión en la preocupación suprema del poder, Pesado prácticamente vació de sentido a las tareas cotidianas de la política y la opinión pública:

24. José Joaquín Pesado, “Esposición. Recuerdos de los beneficios que debe México a la religión católica”, *La Cruz*, 9 de octubre de 1856 y Clemente Grandcour, “Controversia. Influencia de las órdenes religiosas en las sociedades”, *La Cruz*, 25 de septiembre de 1856, Hemeroteca Nacional Digital, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

25. Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 34-39.

26. Isaías Gómez Guerrero, “José Bernardo Couto: el historiador, dos trilogías y un diálogo”, tesis de maestría en Historia del Arte (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Posgrado en Historia del Arte, 2000), 89, Repositorio de Tesis DGBSDI, https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TESO1000294623 (consultado el 24 de agosto de 2023). Véase también la nota de Toussaint en Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 34; Juana Gutiérrez rastrea las fuentes de Couto, en *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1995.

27. Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 1995, en su introducción. 251.

¿bajo qué otro criterio, aparte de su apego a la verdad religiosa, podría juzgarse o cuestionarse el desempeño del gobierno? [...] Más que proyectos de gobierno, los últimos textos de Couto y Pesado fueron expresión de un mito netamente hispánico: la convicción de que unidad de creencias y estabilidad política son inseparables.²⁸

Esta conclusión es legítima, pero un tanto parcial: debe matizarse con el fino trabajo de construcción de una nostalgia productiva. Como Lucas Alamán, Couto reivindica una parte de la herencia colonial, pero no ignora que la transformación es inevitable. En el relato sobre los cuadros hay cualquier cosa menos estabilidad; las indicaciones sobre el desplazamiento de los objetos son minuciosas y frecuentes: un cuadro “estaba en el convento de San Francisco, a la banda Oriente del atrio actual, hacia la parte que ocupa ahora la capilla de Servitas” (como si no hubiera podido ver sus ruinas en 1861, como aparecen en el terrible grabado del libro de Ramírez Aparicio); “Estos dos cuadros [...] pertenecían al retablo del altar mayor de Santiago Tlatelolco”; otros más “nos los cedieron los padres del oratorio de San Felipe Neri, en cuyo claustro estaban”; “En los corredores de abajo del primer patio de San Francisco hay la vida del Santo” (pero habría sido más preciso decir que *había*).²⁹ Ninguna nota del autor o de su primer editor, el de 1872; ninguna reflexión sobre la destrucción de todos aquellos sitios. No es ningún misterio qué es lo que, en la segunda mitad del siglo XIX, hacía transparentes sus afirmaciones: es la sombra de Victor Hugo: “El género humano tiene dos libros, dos registros, dos testamentos: la arquitectura y la imprenta; la biblia de piedra y la biblia de papel”.³⁰ Los liberales habían ganado la constitución de papel, y además se ocuparon de dismantelar la constitución de piedra. Hay un dejo de amargura en el diálogo entre los tres personajes que recorren el antiguo Hospital del Amor de Dios como si estuvieran flotando sobre las nubes, como la *Virgen Sixtina*, mientras los barreteros reducían a escombros la ciudad de la que hablaban. Esa circunstancia apocalíptica volvía de extraordi-

28. Acle Aguirre, “Amigos y aliados”, 217-218; coincide Ramírez, “La cautividad de los hebreos en Babilonia”, 189.

29. Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 44, 46, 47 y 59 y Manuel Ramírez Aparicio, *Los Conventos suprimidos en Méjico. Estudios biográficos, etc.* (Ciudad de México: Imprenta y Librería de J.M. Aguilar y Compañía, 1861), 350-351, <https://archive.org/details/losconventosupoorami> (consulta el 24 de agosto de 2023).

30. Victor Hugo, *Nuestra señora de París*, trad. Carlos R. de Dampierre (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 211. Es posible que Couto encontrara en Victor Hugo inspiración para postular el neoclasicismo como una lamentable decadencia, 207.

naría importancia el nuevo *lugar* de las obras recibidas en donación, canjeadas por copias, compradas, expropiadas o rescatadas de los escombros.

Los primeros catálogos del Prado

Es muy instructiva una comparación con el Museo del Prado. Los primeros catálogos del Museo Real de Pintura, publicados en 1828 y 1843, enlistaban los cuadros en cada galería, y cada uno de esos espacios se destinaba a una escuela nacional. Pedro de Madrazo, jurista, historiador y autor del segundo catálogo, modificó este criterio puramente administrativo en una edición por completo renovada que apareció en 1872. En un prólogo lleno de argumentos, Madrazo observó que un ejercicio así obligaba a elegir entre tres alternativas. Estaba en primer lugar “el que habíamos adoptado para nuestro primer catálogo, reducido a no seguir más orden que el de la colocación de las obras y a respetar la numeración antigua”. Otra alternativa era el “sistema cronológico, que es sin disputa el más racional y científico”. Por último, podía usarse “el sistema alfabético, con correlación perfecta de números y nombres de autores”.³¹ En un exigente ejercicio de autocrítica, Madrazo señaló los inconvenientes del primer sistema:

Desechamos desde luego el primero como indigno del nombre de método, tratándose de un *Museo*, porque el ir catalogando los cuadros por piezas sin orden de números ni de autores y en la disposición misma en que los presentan al espectador sus paredes, y como se acostumbra a hacer en los meros inventarios, si podía ser tolerable cuando cada sala del Museo estaba destinada a autores de una misma nación, porque entonces la división venía a resultar por escuelas afines, hubiera sido imperdonable hoy, cuando algunas de las principales salas del edificio son, y no pueden menos de ser, conjunto heterogéneo de obras de naciones, y escuelas diferentes.³²

31. Luis Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la galería del Museo del Rey Nuestro Señor, sito en el Prado de esta corte* (Madrid: Por la Hija de D. Francisco Martínez Dávila, impresor de Cámara de S.M., 1828); Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.* (Madrid: Oficina de Aguado, impresor de cámara, 1843); Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira, 1872), XIII, <http://archive.org/details/catlogodescriptioomadr> (consultado el 24 de agosto de 2023)

32. Madrazo, *Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid*, XIIIIV.

En último término, Madrazo se inclinó por una división de escuelas, aunque independiente de la colocación de los cuadros. Hijo del primer director del Museo y hermano de otro más, Madrazo citaba a este último para advertir contra una división regional minuciosa en exceso, que le parecía especialmente nociva en lo que tocaba a la escuela española, “Este dividir y subdividir sin término ni motivo sirve tan sólo para darnos un indicio de cuan costosa debió ser la formación de la unidad política de la nación española”.³³

Esta afirmación, en el contexto de la revolución española de 1868, tendría consecuencias políticas considerables. No nos corresponde especular aquí sobre los avatares del nacionalismo español, pero es claro que el Museo del Rey tenía tres salas iniciales dedicadas a los artistas de las “escuelas españolas” antiguas y modernas. En estas últimas se exhibían alegorías y cuadros de historia patrióticos, con más de una referencia a la ocupación napoleónica.³⁴

La historia de las colecciones españolas es difícil de comparar con la historia de las colecciones mexicanas. También en la península hubo un proceso de exclaustración, desamortización y destrucción que resultó traumático, a raíz de las reformas de Juan Álvarez Mendizábal (1835-1836), durante la regencia de María Cristina de Borbón, además de sucesivas acciones de distintos gobiernos liberales en las décadas siguientes.³⁵ Pero a diferencia de México, donde todo lo expropiado se incorporó al patrimonio nacional antes de rematarse, en España el patrimonio nacional no era, en el siglo XIX, el único patrimonio del Estado. Fernando VII había establecido una distinción entre este último y el patrimonio de la Casa Real, al que perteneció durante largo tiempo el Museo del Prado. Los bienes artísticos expropiados en España se acumularon en el Museo Nacional de la Trinidad que, a través de una historia bastante caótica, se fusionó con el Museo del Prado en 1872, después de la revolución de 1868.³⁶

33. Madrazo, *Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid*, XXV.

34. Véase las obras &282, *Rescate hecho en Argel de mil setecientos esclavos*, de José Aparicio; &291 *La muerte de Viriato*, de José de Madrazo; y del propio Aparicio &303, *Las glorias de España*. Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la galería del Museo del Rey Nuestro Señor*.

35. En lo que toca al patrimonio cultural, José Ramón López Rodríguez proporciona una visión panorámica del proceso, “Museos y desamortización en la España del siglo XIX”, en *El patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX*, 163-179, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8303902> (consultado el 24 de agosto de 2023).

36. Antonio García-Monsalve Escriña, “La historia jurídica del Museo del Prado (1819-1869)” (tesis de doctorado, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002), III, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=14280> (consultada el 24 de agosto de 2023).

Un dato significativo es que en 1863 el Museo del Prado intentara de manera infructuosa obtener la documentación sobre las obras del Museo de la Trinidad (cuya extinción se había decretado), y recibió como respuesta que esa petición debía hacerse a la Academia de San Fernando, “organismo encargado de la recogida y custodia de las colecciones” incautadas por el Estado.³⁷

El Museo del Louvre y el Museo de los Monumentos Franceses

La historia del Museo del Louvre también es equiparable. Antes de la Revolución, había una galería de pintura en el palacio de Luxemburgo. McClellan señala que el criterio del montaje era comparativo, y buscaba destacar los cuadros que tuvieran las cualidades propuestas en tratados como los de Félibien y Roger de Piles;³⁸ y de hecho uno de los primeros catálogos de dicha colección es obra del primero de ellos.³⁹ El *Catalogue des tableaux du cabinet du roy, au Luxembourg* sigue con rigor el orden topográfico de los cuadros; comienza por la “primera estancia” y una obra de Andrea del Sarto, seguida por una crucifixión de Rubens y una serie de obras “sobre la puerta de la entrada”, que no estaban acomodadas por escuela y cronología. Aunque el conjunto de las salas no parece haber seguido un orden cronológico o geográfico, la sala del trono tenía sólo cuadros de “escuela francesa”.⁴⁰ Aquí vale señalar una diferencia entre las

37. Sale del arco temporal de este artículo el fascinante proceso relativo a la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil española, en el siglo xx. Al respecto puede verse la exhaustiva recopilación de estudios especializados de Isabel Argerich Fernández y Judith Ara Lázaro, *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, catálogo de la exposición (Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=400064> (consultado el 24 de agosto de 2023). También es muy recomendable la convincente reivindicación de Roberto Fernández Balbuena que hace Elvira Fernández Gascón, *El Prado en peligro: una biografía de Roberto Fernández Balbuena* (Madrid: Turner, 2022), 59-103.

38. Para lo relativo al proceso francés, nos hemos apoyado en Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 2009), 30-44 y 145-148.

39. André Félibien, *Tableaux du Cabinet du roy. Statues et bustes antiques des maisons royales. Tome I* (París: Imprimerie Royale, 1677), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6234978t> (consultado el 24 de agosto de 2023).

40. Jacques Bailly y Pierre-Alexandre Le Prieur, *Catalogue des tableaux du cabinet du roy, au Luxembourg (Catálogo de las pinturas del gabinete del Rey en Luxemburgo)* (París: Pierre-Alexan-

exhibiciones y los catálogos. Las primeras debían ajustarse a las condiciones del espacio y, como ocurría en el Palacio de Luxemburgo, a las determinaciones políticas. El inventario y el catálogo dejan ver los criterios que habrán de aplicarse en forma más temprana, así que el catálogo de Lépicié, uno de los más completos y sistemáticos, se organiza de acuerdo con las distintas escuelas italianas y, además, pone bastantes noticias sobre las copias grabadas que se conocen de cada obra.⁴¹

La historia es larga y compleja, pero en lo que toca a la catalogación, además de propiciar un cambio en los criterios para el montaje de las obras, la revolución francesa estableció reglas y prácticas para legitimar la vasta incautación de bienes efectuada primero en Francia y, después, en los territorios ocupados por los ejércitos franceses. A este respecto, la *Instrucción sobre la manera de inventariar, y conservar [...] todos los objetos que puedan servir a las artes, a las ciencias y a la enseñanza* constituye un auténtico documento fundacional de la catalogación moderna. Este documento establece quince categorías para clasificar todas las cosas de la física, la medicina, la ingeniería, los libros, las artes y la arqueología, entre otras. Contiene instrucciones bastante precisas sobre los datos a incluir en los registros, el método para establecer una clave alfanumérica que identificara cada objeto por su naturaleza y región, e incluso una clave gráfica para valorar su utilidad para la educación del pueblo. En último término, esta *Instrucción* aspiraba a subsumir todos los registros en una clasificación científica, así que llamaba a dar un solo número a los distintos especímenes del mismo tipo de objeto.⁴²

El “Museo Francés”, abierto en el Louvre en agosto de 1793, siguió al principio un criterio semejante, que en épocas posteriores se mantuvo en parte durante la dirección de Dominique Vivant-Dénon: las obras que se obtuvieron

dre Le Prieur, 1762), 11, <http://archive.org/details/cataloguedestabloobail> (consultado el 24 de agosto de 2023), citado por McClellan en *Inventing the Louvre*, 35.

41. François-Bernard Lépicié, *Catalogue raisonné des tableaux du Roy, avec un abrégé de la vie des peintres, fait par ordre de Sa Majesté. Tome premier, contenant l'Ecole Florentine & l'Ecole Romaine*, vol. 1 (París: Imprimerie Royale, 1752), 8, <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/9987> (consultado el 24 de agosto de 2023).

42. Félix Vicq-d'Azyr, Thomas Lindet y Gabriel Bouquier, *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement, proposée par la Commission Temporaire des Arts, et adoptée par le Comité d'Instruction Publique de la Convention Nationale* (París: l'Imprimerie Nationale, 1793), 4-7, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6575239f> (consultado el 24 de agosto de 2023), citado por McClellan, en *Inventing the Louvre*, 155-194.

por medio de las confiscaciones, o bien como resultado de distintos éxitos militares de la República, y después de Napoleón, se incorporaron a una demostración material de los criterios esgrimidos por Vasari en las *Vidas de los más ilustres pintores*. En aquella obra, el artista e historiador había defendido la perfección del arte griego, sólo alcanzada y superada por Leonardo, Miguel Ángel y Rafael. Este discurso hacía poco aconsejable enfatizar demasiado un relato histórico que hubiera llevado, de manera inevitable, a postular la decadencia de la pintura más reciente. Por lo demás, el discurso museográfico debió adaptarse a las derrotas napoleónicas en el siglo XIX, cuando se impuso la devolución de obras que, como la *Transfiguración* de Rafael, daban sentido a un relato lineal del arte mundial.⁴³

Más a propósito de este artículo, el proceso de constitución del “patrimonio nacional”, posterior a la Revolución francesa, importa bastante porque determina una división de categorías que probará su relevancia. Alexandre Lenoir, un personaje con una vida política longeva y zigzagueante, había conseguido rescatar una buena cantidad de bienes confiscados a la Iglesia para depositarlos en el exconvento de los *petits augustins*. Sucesivos gobiernos revolucionarios determinaron privilegiar al Louvre, al que debían enviarse las obras de pintura con mayor relevancia. En el Museo de los Monumentos Franceses de Lenoir se quedaron las tumbas de los reyes. No sólo eran muy impopulares y habían sido desacralizadas; además, esa forma de escultura medieval no se consideraba “gran arte”. Se determinó entonces que se trataba de “patrimonio histórico”, una categoría que se consideraba inferior a las obras pictóricas enviadas al Louvre, y que nació más bien para proteger las tumbas de la destrucción. El Museo de los Monumentos Franceses fue desmantelado en la Restauración.⁴⁴

También para Couto, pero con parámetros distintos a los del revolucionario Lenoir, es importante separar los objetos artísticos de los que sólo tienen un interés “para la arqueología y la historia”, entre los que incluye los códices anteriores a la Conquista. Sus argumentos, sin duda racistas, se alinean con el relato del progreso predominante en el siglo XIX; pero no nos apresuremos a condenar su eurocentrismo, muy del siglo XIX. La controversia sobre los límites entre lo artístico y lo histórico sigue vigente, y las categorías impuestas por la ley actual no son menos problemáticas. Para salir de los límites de México y entender la medida en que éste es un problema abierto, bastaría atender al lar-

43. McClellan, *Inventing the Louvre*, 145-148.

44. McClellan, *Inventing the Louvre*, 155-194.

go debate sobre la autenticidad artística y el valor histórico de los monumentos, en el seno de la Junta del Patrimonio Mundial de la UNESCO.⁴⁵

La discontinuidad de la memoria (la organización espacial)

Son tres historias de acopio a lo largo de transformaciones sociales profundas. Tienen semejanzas y diferencias. En los tres casos, la secularización lleva a la expropiación de bienes y, también, a la instauración o el fortalecimiento sustancial de un “patrimonio nacional”. En los tres aparecen actores a cargo del orden y del catálogo (al que en México no se le da tanta relevancia). En los tres, ese acopio requiere de un inmueble especial que es un edificio confiscado: el convento agustino en París, el de la Trinidad en Madrid, el de la Encarnación en México. Los tres “acervos nacionales” se disgregan pronto, aunque no necesariamente se devuelven a sus sitios originales. Las diferencias también son importantes. El acopio francés tiene lugar a partir del tránsito de un paradigma comparativo hacia uno historicista y de “escuelas nacionales”. Este último es el que prevalece desde el principio en México y España. En Francia y en México, el acopio da lugar a un patrimonio calificado de “histórico” (la categoría que la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas reserva para el patrimonio del virreinato). Pero a diferencia de Francia, donde lo “histórico” tenía un lugar subordinado, en la tardía ley mexicana prevalece sobre el “patrimonio artístico” y se le valora más: los bienes que pertenecen o pertenecieron a la Academia no son, frente a la ley, artísticos.⁴⁶

Pero regresemos a “los últimos meses de 1860”. Es ahí, en las galerías de la Academia, descritas como una cápsula ajena a la confusión y la mortandad de la guerra civil, incólume pese a la destrucción de monumentos y la abolición de instituciones, que Pesado, Couto y Clavé pueden organizar sus argumentos en forma espacial. El *Diálogo* está lleno de expresiones que podemos calificar, y generalizar en forma un poco abusiva, de “deícticas”, pues refieren lo mismo al desplazamiento de los observadores que a su posición respecto de los objetos: “En esta sala esa historia no se lee, sino que ella misma va pasando delan-

45. Uno de nosotros exploró ese problema de manera sintética en Renato González Mello, “La autenticidad de Hueyapan”, blog, *Nexos. Cultura y vida cotidiana*, 2 de octubre de 2020, <https://cultura.nexos.com.mx/?p=20970> (consultado el 24 de agosto de 2023).

46. Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas”, *Diario Oficial de la Federación*, 6 de mayo de 1972, sec. “Secretaría de Educación Pública”, 28 y 36.

te de los ojos”; o bien, al referirse al célebre cuadro de Echave: “Pero aquí, señor don Joaquín, sí que es decidida la superioridad del otro cuadro que está a la derecha, el de la *Oración en el huerto*”. Y así se despliega la argumentación del texto entero, más como un encabalgamiento de desplazamientos y observaciones situadas, que como una jerarquía de silogismos. No sabemos quién los hizo, pero sabemos dónde están:

¿De quién son estos cuadros que han puesto ustedes en seguida?” [...] “Recuerde usted que en la pieza de abajo tenemos un cuadro de grande tamaño” [...] “El uno, que es el que queda a la derecha como entramos, ofrece una especie de alegoría” [...] “Parece que con estudio han colocado ustedes ese cuadro cerca de los de Ibarra” [...] “Bastante lo he visto en la Universidad antes de que ustedes lo trajeran a esta galería” [...] “Solamente se desea que hubiera en la pieza más luz para gozarlo mejor” [...] “Es ése que está colgado en un rincón” [...] “Acabas de pronunciar el [nombre] de Tresguerras, y veo ahí un cuadrito de su mano.”⁴⁷

De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*, la deíxis es el señalamiento de una persona, lugar o un tiempo, o de una expresión lingüística mediante ciertos elementos gramaticales, como cuando se dice “ayer”, “vine”, o cuando se señala que unas manzanas son “tus manzanas”. La deíxis señala la posición del sujeto o del objeto: “Tus amigos vinieron ayer”, dice el diccionario de la Academia. Al reflexionar sobre la posibilidad de una historia del arte que se apoye en las imágenes, y no sólo en la lectura, Gottfried Boehm postula que el primer paso en el sentido de las imágenes es lo que en español suele llamarse “deíxis ostensiva”, también llamada “*ad oculos* o sensible [...] la que se obtiene por simple mostración, es decir, por la presencia física de lo que se señala en el contexto extralingüístico”. Cuando señalo algo y digo “ahí”, “ése”, “arriba”. La deíxis es como el Doctor I.Q., que se la pasa diciendo “arriba a mi derecha”.⁴⁸

47. Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 34, 58, 63, 72, 75, 89, 88, 98, 103, 113, 126.

48. Real Academia Española, “deíxis”, en *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario*, 2014, <https://dle.rae.es/deixis> (consultado el 24 de agosto de 2024); Gottfried Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes: el poder del mostrar*, trad. Linda Báez Rubí (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 31-41; “Tipos de deixis - Los demostrativos - Sintaxis - Publicador - gramaticaespanola”, http://gramaticaespanola.com/publ/sintaxis/los_demostrativos/tipos_de_deixis/20-1-0-343 (consultado el 24 de agosto de 2024). El Doctor I.Q. fue un personaje de la televisión mexicana

Esto puede parecer árido, pero no lo es para nadie que haya impartido una visita guiada. El guía señala, pide a quienes lo siguen que no pierdan un detalle, subraya la importancia de lo que está aquí o allá, arriba o abajo. Puede que cuente historias fantásticas o se refiera a oscuras doctrinas filosóficas, pero si no dice “aquí” o “allá”; o bien “antes” o “después”; si no dice “vengan por aquí”, si no dice “miren allá”, simplemente no habrá visita guiada ni nada. El *Diálogo*... no dice “tus amigos vinieron ayer”, como quiere la Academia. Es lógico, porque en ese mundo un poco desesperado, donde todos han traicionado a todos, los cuadros son los únicos amigos de verdad. Podría decir: “tus cuadros vinieron ayer”.

Estamos ante un dispositivo mnemónico. Como recomendaba la *Retórica a Herenio*, antes atribuida a Cicerón, el discurso de los cuadros se organiza a través de una sucesión de espacios.⁴⁹ Los catálogos e inventarios originales de la colección siguen ese orden en todas partes. En la Academia, el inventario que se elabora en 1914, reproducido por Eduardo Báez,⁵⁰ está ordenado por galerías y bodegas. A semejanza de lo que hace la mayoría de los museos hasta la fecha, ese orden seguía dos categorías. La más importante de ellas eran las escuelas nacionales o regionales. El otro criterio, que podía traslaparse de distintas maneras con el primero, era el orden cronológico. Finalmente, la autoría de las obras era siempre el dato más relevante, y el que causaba —y causa— mayor preocupación.

La interpretación de esos acervos llenos de intencionalidad política tiene una condición: el espacio debe aparecer como *lo dado*, lo no misterioso, lo que no es objeto de indagación. Su estabilidad es una condición para que, como hubiera querido la retórica clásica, la memoria se convierta en una herramienta útil para el discurso. Couto, Pesado y Clavé recorren un espacio modelado en emulación de la Gran Galería del Louvre (a su vez resultado de un complejo rediseño). Pero en el recorrido se habla poco de ese reciente remozamiento. Los tres reconstruyen sus argumentos en un recorrido hasta el anaquel o el pasillo donde está la cosa. Al tratarse de un diálogo histórico, al llegar a su destino discurren bastante sobre las características de cada cuadro; pero para quienes elaboran los inventarios, estas consideraciones quedan subordinadas. No se preguntan “qué es”, sino “dónde está”. Hemos tratado de atisbar la historia de los inventarios y los lugares para entender hasta qué punto estas operaciones

sobre el que existe una ficha. Véase *Wikipedia, la enciclopedia libre*, “Dr. I. Q.”, 18 de marzo de 2023. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Dr._I._Q.&oldid=149966756 (consultado el 24 de agosto de 2024).

49. Salvador Núñez, trad., *Retórica a Herenio*, Biblioteca Clásica Gredos (Madrid: Gredos, 1997), &16.

50. Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 229, 281-288.

son operaciones políticas. Con frecuencia son actos de autoridad, pero también pueden ser —como en el caso de Couto— de resistencia.

Los nuevos catálogos de palabras

El Museo del Prado, obligado por los rumores sin fundamento sobre un despojo de sus colecciones, se esmeró en publicar un catálogo que hiciera notorias las correspondencias entre los distintos instrumentos mencionados a lo largo del siglo XIX. Esa publicación es de 1990, incluye índices iconográficos, topográficos y de autores. Es pues, un instrumento moderno, y el prólogo anuncia la captura de toda esa información en una computadora.⁵¹ Pero los inventarios originales de aquellas caóticas colecciones, que intentaron mediar entre el antiguo régimen y la modernidad, no siempre pudieron darse esos lujos. Lo que muestran es una confianza en un criterio para darle sentido a los objetos. Couto, Madrazo, Luis Eusebi (el autor del primer catálogo del Prado), todos ellos confían en el espacio construido. Aunque los índices alfabéticos se comienzan a utilizar a la mitad del siglo XIX, es un lugar común que las colecciones adquieren sentido en salas que determinan “escuelas”. El nuevo capitalismo tecnológico va en otra dirección: proclama la “sociedad del conocimiento”, convierte los objetos en imágenes y los organiza utilizando palabras, haciendo del espacio museístico, que les daba sentido a las cosas, un espacio “virtual”. De manera radical organiza las imágenes de manera lexicológica, ontológica, pero no espacial. El ciberespacio se parece más a un inmenso listado de palabras, que al espacio. Es la cultura digital del siglo XXI la que consigue abolir el espacio construido por los ilustrados para sus colecciones. Como en aquel caso, se trata de una apropiación; pero en éste no es una apropiación física, sino simbólica y jurídica. No por ello es menos eficaz: está en juego, nos recuerda Robert Darnton, la propiedad intelectual de todo el mundo.⁵²

51. *Museo del Prado: inventario general de pinturas. La colección real*, vol. 2 (Madrid: Museo del Prado/Espasa Calpe, 1990), 9-10, <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/museo-del-prado-inventario-general-de-pinturas/76ef9b9a-82fo-4cof-8649-4f6a7e37ceb6?searchid=862bed69-3101-3292-4e78-41994717c304> (consultado el 24 de agosto de 2023).

52. Robert Darnton, “The Library: Three Jeremiads”, *The New York Review of Books*, 23 de diciembre de 2010, <https://www.nybooks.com/articles/2010/12/23/library-three-jeremiads/> (consultado el 24 de agosto de 2023).

Pasamos pues de un espacio bastante artificial, que se supone ajeno a los conflictos del mundo y a los cambios de la historia, a la búsqueda de vocabularios de igual manera artificiales. El espacio daba certidumbre, ahora quisiéramos que las palabras cumplieran esa misma función. Este problema no es trivial, aunque trataremos de explicarlo con una analogía de la vida cotidiana. Como lo ha experimentado cualquiera que intente hacer la compra de la semana “en línea”, es bastante difícil adivinar cuáles son los criterios que organizan una base de datos: a quien busque jitomates, el sistema de cómputo le ofrecerá etiquetas, cepillos de dientes, latas de distintas naturalezas, sidra y tal vez, perdidas entre mil otros productos, las esferas rojas con las que planea cocinar sus chiles rellenos. Los jitomates dejaron de estar en un pasillo concreto y se convierten en... ¿frutas o verduras? Nadie puede encontrar con facilidad los jitomates cuando se pasa de la tienda a “la plataforma”.

Si el museo es una de las instituciones que constituyen a los nacionalismos modernos, los sitios de internet pueden, al principio, ensayar formas de restituir ese venerable componente de los otrora prestigiosos estados nacionales.⁵³ Pero los intentos no son satisfactorios, pues el ordenamiento y la construcción del sentido siguen caminos distintos. Inútilmente, los curadores buscamos un programa de cómputo que nos brinde alguna ilusión espacial lo bastante poderosa para reconstruir las analogías y contrastes que les daban sentido a las colecciones. En nuestro afán de reconstruir o salvar el sentido de las cosas, los curadores imitamos nuestras operaciones en el espacio con el uso de herramientas del lenguaje. Frente al extenso *Diálogo* de Couto, uno de los respuestas más inteligentes por un régimen en proceso de desmantelamiento que ya no podría volver, las fugaces expresiones de cólera o tristeza en las redes sociales se antojan inútiles: cómo tratar de curar una enfermedad terminal con aspirinas. Y aunque la idea es atractiva, no es sencillo buscar en los viejos vocabularios para tratar de restituir el sentido “tradicional” en la restauración de viejas teorías del humanismo.

Esto nos devuelve a un paradigma que había sido abandonado con la Revolución: el que comparaba los objetos, basado en sus cualidades, y no en su lugar en la historia. Esas cualidades que se deducían de los tratados de pintura publicados a partir del Renacimiento, y en los que se suponía que había continuidad, como lo proponía Foucault, entre las palabras y las cosas.⁵⁴ ¿Podemos recurrir a

53. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 249-57.

54. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (Madrid: Siglo XXI, 2010), 9-17 y 40-49.

los vocabularios de otra época para orientar y dotar de significación virtual a la errancia intelectual que llamamos “navegar”? Sería interesante, por ejemplo, poner a prueba uno de los textos más venerables de la historia de la pintura española: el *Museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino, que vio su primera edición entre 1715 y 1724.⁵⁵ Palomino viene a cuento por dos motivos. El primero es su indudable presencia en el universo novohispano en el que se implantó la Academia de San Carlos borbónica. Palomino fue leído, respetado y sus categorías se utilizaban para la descripción de los objetos.⁵⁶ El segundo motivo es su afán comprehensivo: pocos como él se esmeraron por organizar verbalmente el mundo de la pintura. Nos preguntamos si la estructura de ese tratado puede fundamentar un vocabulario que se ajuste, al menos en parte, a la colección artística de la Academia. Nos preguntamos hasta qué punto se ha utilizado ya. Por último, nos preguntamos en qué medida esa herramienta podría ayudar a que los usuarios de los catálogos en internet (a quienes nadie llama “los lectores”) construyan un nuevo sentido para los objetos.

Materiales y predicados

Es la división madre de la claridad, guía de la memoria, maestra de las ciencias; y es de tan alta consideración su importancia que Sócrates ofrecía cultos de deidad a quien rectamente la ejecutase.⁵⁷

El museo pictórico y escala óptica tiene tres partes. La primera, el “Museo” propiamente hablando, dedicada a organizar las distintas especies de dibujo y pintura (figs. 1 y 2). La segunda, la más densa y extensa, destinada a explicar distintas formas de representación geométrica del espacio. En la tercera, que sigue las huellas

55. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico, y escala óptica: theorica de la pintura en que se describe su origen, esencia, especies, y qualidades, con todos los demas accidentes que la enriquezen è ilustran : y se prueban, con demonstraciones mathematicas y filosoficas, sus mas radicales fundamentos* (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, impressor del reyno &c., 1715) <https://archive.org/details/Ao42a063> (consultado el 24 de agosto de 2023).

56. *El Museo pictórico y escala óptica* fue uno de los libros que trajo de España el fundador de la Academia, véase Eduardo Báez Macías, ed., *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, Estudios y Fuentes del Arte en México 71 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), 14.

57. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, 31.

de Pacheco, Palomino ofrece un “Parnaso español” con información histórica acerca de distintos pintores. Aquí sólo nos ocuparemos de la primera parte.

El museo pictórico se merece ese título. Visto en conjunto, pretende establecer una especie de “historia natural” de la pintura, abusando un poco de la expresión. Busca establecer un árbol ontológico (en realidad dos) para caracterizar las especies de pintura y dibujo. Para proceder así, Palomino parece haber abrevado de Porfirio de Timo, el autor de una introducción a la lógica de Aristóteles que fue usada como libro de texto sobre el *Organon* de aquel filósofo durante la Edad Media y el Renacimiento.⁵⁸ En dicho texto, el *Isagoge*, Porfirio enfrenta uno de los problemas inherentes a la categorización aristotélica de géneros y especies: que las propias especies pueden convertirse en géneros de otras especies, en un proceso intelectual en el que debe impedirse la posibilidad de que una especie, al convertirse en género, ocupe un lugar jerárquico superior al del género mismo. De acuerdo con Porfirio, una solución para este posible problema es que haya un “género generalísimo” y una “especie especialísima”: una categoría irreductible en lo más alto de la jerarquía, y otra indivisible en su nivel inferior. Este problema resultará familiar para cualquiera que haya escrito un par de líneas de código en cualquier lenguaje informático, pues en ese tipo de medios la argumentación circular lleva a las temibles “caídas del sistema”.

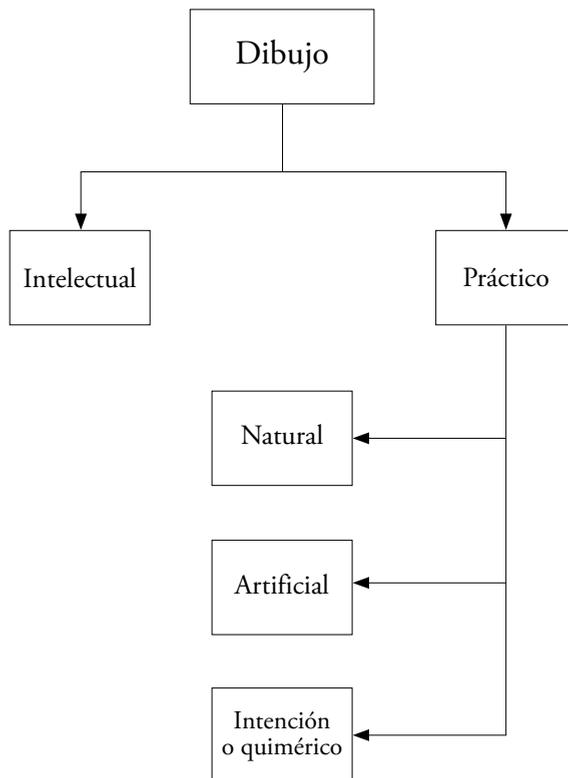
Palomino evoca dos principios del *Isagoge* en el primer párrafo del capítulo dedicado a la pintura:

Considerando la pintura en su género universalísimo y potencial, como participable de diferentes especies y respecto de todos aquellos que de alguna manera imitan la naturaleza en una superficie, se debe entender que pintan propia y verdaderamente; dividiremos la pintura en tantas especies cuantos son los modos de imitar la naturaleza en superficie.⁵⁹

Lo “propio”, dice Porfirio, a diferencia del género y la especie, sí es convertible. Lo que es “propio” puede predicarse de la especie, pero lo contrario también: si

58. Eyjólfur Emilsson, “Porphyry”, en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta (Palo Alto, Ca.: Stanford University Press-Metaphysics Research Lab, 2022), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/porphyry/> (consultado el 24 de agosto de 2023) y Étienne Gilson, *La filosofía en la Edad Media: desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, trad. Arsenio Palacios y Salvador Caballero B., Grandes Obras de la Cultura (Madrid: Gredos, 2007), 138-39 y 274-75.

59. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, 31.



1. Diagrama que muestra en forma sintética las categorías, a partir de Palomino, asociadas con el dibujo. Realización: Fabiola Wong.

la especie humana tiene la facultad de reír, la risa misma es específicamente humana.⁶⁰ “Género generalísimo”, dice Porfirio, es “aquel por encima del cual no puede haber otro género superior”.⁶¹

Palomino comienza por distinguir los tipos de dibujo (fig. 1),⁶² “la forma universal de lo corpóreo, delineada según a la vista se nos representa”. Este “género generalísimo” tiene dos especies: “dibujo intelectual” y “dibujo práctico”. El primero de ellos lo remite a lo que Federico Zuccaro llama *disegno in-*

60. Porfirio, *Isagoge*, trads. Juan José García Norro y Rogelio Rovira, ed. trilingüe, Textos y Documentos (Barcelona: Anthropos, 2003), 37, V.

61. Porfirio, *Isagoge*, 13.

62. Elaboramos dos tablas para facilitar la comprensión de este complejo sistema (figs. 1 y 2).

terno en L'idea de'pittori, scultori et architetti: “es en general una idea y forma en el intelecto, que representa expresa y distingue la cosa comprendida de aquello que solamente es su representación u objeto”. Esta categoría, que Zuccaro equipara a las intenciones y las ideas, aparece para Palomino como definición teórica y no se desarrolla. En cambio, el dibujo “práctico o externo es aquella exterior delineación, que nos manifiesta en determinada forma las cosas que se han de pintar”. Se divide en “natural y artificial”, además de “intencional o quimérico”, ya sea que las cosas representadas por el mismo sean naturales, artificiales (como en un proyecto arquitectónico) o imaginarias. Al hablar del “dibujo quimérico” Palomino se refiere a la fantasía. Tal vez porque algunas de sus categorías para comprender la pintura son francamente materialistas, Palomino se refiere al dibujo en términos que parecen en verdad neoplatónicos: “y así no hay criatura, en quien se halle alma intelectiva, que no le ame, admire y apetezca”; en último término lo postula como producto del amor.⁶³

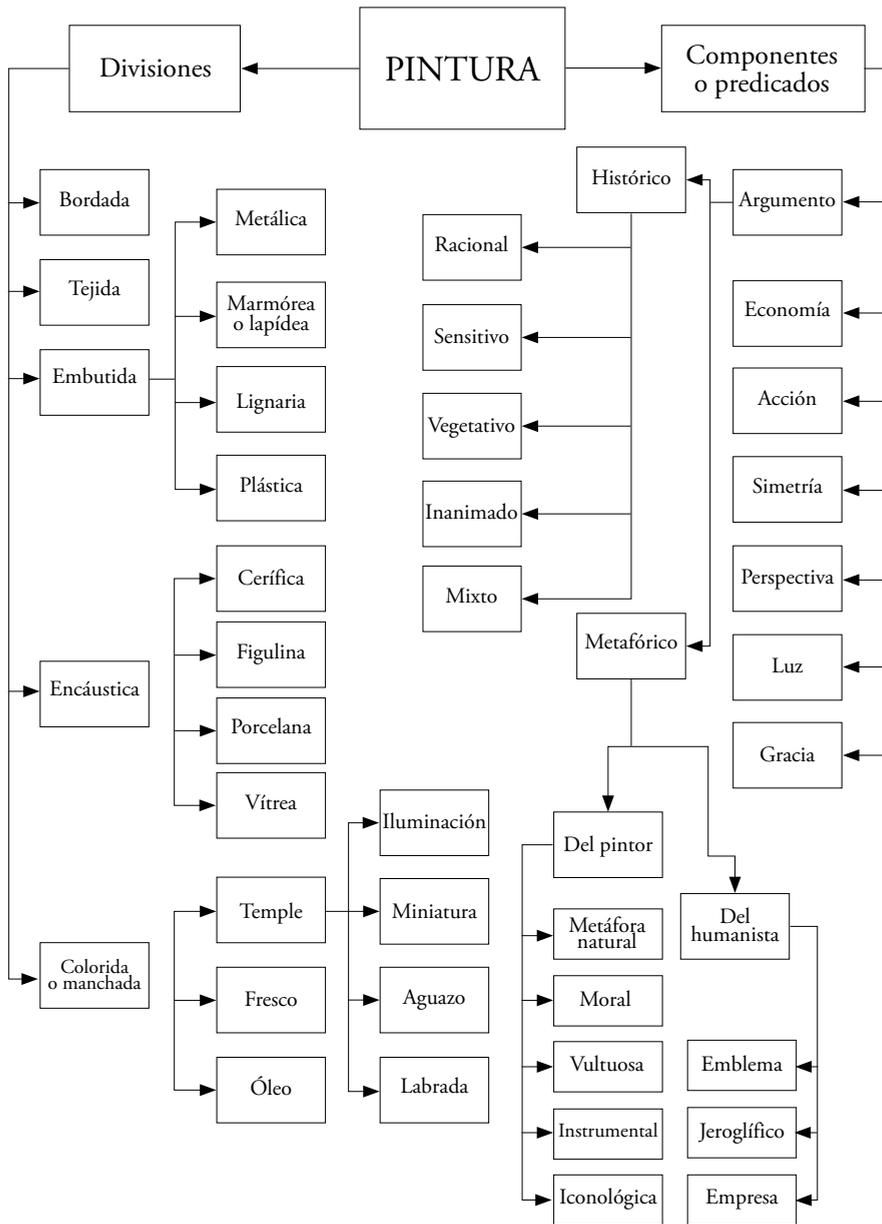
Queda explicar cuáles son las especies de pintura. Es sobre esto que encontramos algunas sorpresas. En su afán de ser exhaustivo, propone dos principios de división (fig. 2). La posibilidad de dividir el mundo de distintas maneras no era ajena al pensamiento aristotélico. Justo por eso el maestro advertía contra las divisiones dicotómicas, imposibles de aplicar en dos árboles paralelos de categorías.⁶⁴ Admitamos, sin embargo, que hasta la fecha resulta un poco raro que alguien sobreponga dos o tres clasificaciones cuando se propone, como Palomino, organizar un universo de cosas.

En primer lugar, *El museo pictórico* divide la pintura por su técnica o materia. En segundo, la pintura se compone de siete “predicados”: argumento, economía, acción, simetría, perspectiva, luz y gracia (o buena manera). Cada uno de estos predicados permite una división. Para el argumento, ésta separa lo histórico de lo metafórico. El primero, a su vez, puede ser racional, sensitivo, vegetativo, inanimado y mixto. Las metáforas del pintor, por su parte, pueden ser naturales, morales, vultuosas, instrumentales e iconológicas. Además, hay metáforas propias de los humanistas: el emblema, el jeroglífico y la empresa.⁶⁵

63. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico, y escala óptica*, 25-30; Federico Zuccaro, *L'idea de'pittori, Scultori et Architetti. Divisa in Due Libri* (Turín: Agostino Disserolio, 1607), 4-7, <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdho000137741> (consultado el 24 de agosto de 2023). Sobre la noción de *phantasia* en el Renacimiento, véase Ioan P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, 1484 (Madrid: Siruela, 1999), 31.

64. Véase la introducción a Porfirio, *Isagoge*, XXXVII-XXXVIII.

65. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, 50-51.



2. Diagrama que muestra en forma sintética las categorías, a partir de Palomino, asociadas con el dibujo. Realización: Fabiola Wong.

Lo que Palomino llama “economía” es lo que el siglo xx terminó llamando “composición”: “la buena disposición, y colocación de las figuras, y demás partes de que se compone el asunto”. La *acción* se refiere a “la actitud, postura o movimiento de cada figura”. La *simetría* es “la conmensuración y proporción de las partes entre sí”. Palomino, además de establecer el aspecto matemático de la *perspectiva*, le otorga la capacidad de hacer que “las especies de cosas visibles [pasen] a informar nuestro entendimiento”. De manera concomitante, además de su valor histórico, teológico y filosófico, la *luz* puede entenderse desde un punto de vista matemático. El séptimo predicable es la *gracia*, buen gusto o buena manera, con lo que parece aludir a la *venustas* vitruviana.⁶⁶

La división o predicación por técnica y materia llama la atención por su carácter comprensivo. Comienza por la “pintura bordada”, la “tejida”, distintas formas de mosaico de materiales a los que llama “pintura embutida”: metálica, marmórea o lapídea, lignaria o de madera, y plástica o de yeso. Sigue con la encáustica (en la que considera la “figulina”, de colores metálicos sobre vasijas de barro), porcelana, hoja de oro y vítrea (lo que hoy llamamos “esmaltes” sobre metal). Palomino define a continuación la “pintura colorida o manchada”, que a su vez contiene el temple, la iluminación (la que se aplica sobre una superficie blanca de papel), la miniatura, el “aguazo” (una suerte de acuarela para escenografías), el “temple labrado” (lo que hoy llamamos sólo “temple”), el fresco y el óleo. La división parece a veces arbitraria, pero esto se debe a que Palomino le da primacía a la técnica sobre el material. Por eso incluye en la encáustica todo material que haya requerido del calor para fijarse, y no sólo la cera (fig. 2).⁶⁷

Los propósitos de Palomino distan de ser sólo clasificatorios. Coincide con el célebre *Prólogo* de Félibien en el que las formas superiores de la pintura se refieren a la historia, la poesía y la alegoría. Los predicables de Palomino son semejantes a los elementos de juicio que proponía el famoso académico francés, aunque este último no elaboró un laberinto aristotélico tan acabado como el del pintor cordobés.⁶⁸ Por otra parte, *El museo pictórico* no pretende ser un vocabulario, sino una lista de predicables. El capítulo relativo a las técnicas propone un orden de las nociones que sería difícil distinguir de las cosas. En cambio, cuando enumera los predicables de la pintura, Palomino propone los recursos

66. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, 55-63.

67. Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, 37-47.

68. André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*. [Par A. Félibien.], 1668, [15-24], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s> (consultado el 24 de agosto de 2023).

para un análisis de ésta, pero la dimensión física de los objetos es indiferente. Lo que no ocurre es que las nociones propuestas se ajusten a un orden por completo arbitrario o neutral, como el orden alfabético de una enciclopedia.

La historicidad de estas categorías es tan intensa como su dimensión semántica. Si nos ayudamos con el vocabulario que aparece al final del primer volumen, podemos hacer un ejercicio de comparación con otros dos instrumentos digitales y de acceso abierto en línea que son muy utilizados hoy para la catalogación de obras de arte: el *Art and Architecture Thesaurus*, del Instituto Getty, y los *Tesauros del Patrimonio Cultural Español*, del Ministerio de Cultura (anexo 1). Los dos tienen características de catálogo facetado, lo que los hace comparables con la ontología de Palomino. El resultado salta a la vista: ni las palabras ni las categorías se mantienen estáticas. Los “instrumentos de autoridad” caros a las ciencias de la información bibliográficas no tienen una dimensión histórica. El catálogo computarizado permite apreciar la fotografía de un objeto. Aunque habrá información acerca del sitio en que se encuentre, esta observación podemos efectuarla desde cualquier lugar. Esta pérdida del sentido espacial tiene un costo: son las palabras las que se vuelven estáticas (“archivos de autoridad”, en la expresión inglesa), son ellas las que proporcionan una estructura.

¿Sería posible pensar en un instrumento de autoridad que tuviera una dimensión histórica? Los diccionarios históricos son herramientas de gran complejidad. El *Diccionario Histórico de la Lengua Española*, de la Real Academia es un instrumento para el que se ha propuesto seguir la evolución del sentido de las palabras en la evolución de la estructura, una apuesta que parece metodológicamente arriesgada, y que con seguridad tardará en llevarse a cabo.⁶⁹ Pero un instrumento de autoridad no sólo es un catálogo de palabras; lo que hace es regular la relación de las palabras con los conceptos: busca volver predecible la relación entre el significante y el significado. Así, por ejemplo, la entrada del *Art and Architecture Thesaurus* del Instituto Getty define la acuarela como “pintura elaborada mediante la aplicación de una acuosa capa de acuarela delgada y transparente, generalmente sobre papel”.⁷⁰ La clave está en la noción de

69. María del Pilar Garcés Gómez, “Sinonimia y diccionario histórico”, en *Diccionario histórico: nuevas perspectivas lingüísticas*, ed. José Ignacio Pérez Pascual (Fráncfort: Iberoamericana Vervuert, 2008), 149-175, <https://doi.org/10.31819/9783865278678>; Los avances del diccionario ya están en línea: *Diccionario histórico de la lengua española*, 6 de noviembre de 2022, <https://www.rae.es/dhle/> (consultado el 24 de agosto de 2023).

70. “Watercolors (Paintings)”, en *Art & Architecture Thesaurus* (Los Ángeles: Getty Research Institute), <https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=watercolor&logic=AND&no>

“pintura”, pues ningún museo de los Estados Unidos ha seguido esta definición; y aunque la de la Real Academia coincide con el Getty, tampoco el Museo del Prado pone las acuarelas entre las “pinturas”. De manera casi unánime, la tradición estadounidense considera que la acuarela es una técnica del dibujo. Un instrumento que diera cuenta de las diferencias cronológicas y geográficas tendría que mostrar un mapa de uso, pero también resolver otro problema: aunque el uso de la técnica no es nuevo, la voz “acuarela” aparece en los diccionarios en forma más bien tardía, y el *Diccionario* del Conde de la Cortina, que es de los años cuarenta del siglo XIX (pero con seguridad abreva de fuentes anteriores), la hace sinónimo de “aguada”. Esta última voz aparece desde el *Diccionario de Autoridades* de 1726, pero referida a lo que hoy se llamaría así: una pintura monocroma, por lo general, con aguadas de negro. El vocabulario de Nebrija, de 1495, brinda para “aguado”, además de “diluido”, otra acepción que es muy usual en México hasta la fecha: “aguado que no bebe vino”. Y es que la palabra “aguada” tiene una polisemia que haría bastante laborioso identificarla sólo en sus acepciones relativas a las artes, pues parece haberse usado como expresión compuesta. Palomino establece, en el vocabulario del *Museo pictórico*, “dibujo de aguada” como “el que está executado con Aguadas de Tinta, ù de otro Color”.⁷¹ Esto marca una diferencia importante, pues la técnica aparece como un predicable de la categoría “dibujo”, lo que concuerda con el uso actual en distintos países. Ahora veamos un término y noción que es de gran importancia para el acervo artístico de la Academia de San Carlos; precisamente la palabra *academia*. Es un término más estable, con seguridad porque coincide con la creación de las academias de arte en el mundo hispánico. Su uso para designar a “la figura diseñada por el modelo vivo” aparece desde el diccionario de autoridades de 1770. Esta acepción es muy especializada, pues en el *Corpus Diacrónico del Español* prevalece de manera amplia la definición que se refiere a las organizaciones de sabios. El acervo de San Carlos tiene numerosas “Academias”; no hay mayor problema en apariencia, porque un vocabulario o

te=&english=N&prev_page=1&subjectid=300078925 (consultado el 14 de febrero de 2023). Usamos la traducción del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de Chile, aatespanol.cl.

71. “Aguada”, en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (Madrid: Real Academia Española), <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtle> (consultado el 7 de abril de 2023); “aguada”, en *Corpus Diacrónico del Español* (Madrid: Real Academia Española), <https://corpus.rae.es/cordenet.html> (consultado el 7 de abril de 2023); Gómez de la Cortina, *Diccionario manual de voces técnicas castellanas de bellas artes*, 10; Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, 367.

f fuente de autoridad puede adoptar la definición ya incluida en los *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*: “Pintura, dibujo o escultura tomada del natural de una figura desnuda, masculina o femenina, de cuerpo entero, que se realiza como parte del proceso de estudio académico”. Ahí el problema, como en el caso de *aguada*, viene de la polisemia. En la base de datos de la Academia, la búsqueda de *academia* puede llevar a todos los registros del sistema, pues así se llama la institución y aparecerá su nombre en cualquier registro, en especial si se diseña para la cosecha de otros sistemas automatizados. Un programador acomedido podría incluir una ventana que preguntara si el usuario se refiere a la Academia como institución, o bien como tipo de dibujo, pero es dudoso que este tipo de cortesías puedan implementarse en los vastos catálogos compartidos que son posibles gracias a los datos interoperables.⁷² Hacemos notar que nosotros mismos hemos tenido alguna dificultad al sistematizar estas referencias, pues las tomamos de instrumentos de la academia, pero de la Lengua; también vale señalar que esta acepción de Academia como dibujo no aparece en el Tesoro del Instituto Getty. Estamos ante el problema de la compra de jitomates: nos han quitado el pasillo de los productos vegetales, por lo que debemos revisar en línea una vasta dotación de latas de puré, cochecitos de niño en forma de tomatito y papas fritas o caldo de pollo saborizado, antes de llegar al modesto jitomate. Un experimento con alguno de los novedosos *chatbots* de inteligencia artificial, al preguntar cuál es el equivalente en inglés del término *academia* como ejercicio escolar, arrojó en forma categórica una respuesta muy plausible: “life drawing”; pero una búsqueda rápida en la base de datos del Museo Británico sólo arrojó 38, de los más de 100 000 dibujos en esa institución, clasificados así, sin duda porque en el inglés se da la misma pluralidad semántica que en el español, y también se utilizan expresiones como “academic study”. La dificultad aumenta porque la atribución de ese tipo de términos no parece responder sólo al objeto mismo, sino a un juicio histórico del catalogador. Lo que predomina es un término de orden más bien general: “Study”, que en español ha tenido la misma acepción, como “estudio”, y que sí se encuentra en la mayoría de los instrumentos de autoridad. ¿Sería el término apropiado?

72. “Academia”, en *Corpus Diacrónico del Español* (Madrid: Real Academia Española), <https://corpus.rae.es/cordenet.html> (consultado el 7 de abril de 2023), en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (Madrid: Real Academia Española), <https://apps.rae.es/ntlle/srvltguisalirNtlle> (consultado el 7 de abril de 2023); “Término: Academia (2)”, en *Tesoros - Diccionarios del patrimonio cultural de España* (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte), <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1031822.html> (consultado el 7 de abril de 2023).

Parece claro ¿sería sencillo de encontrar para el usuario?⁷³ Nuestra situación es la de un americano que estuviera buscando jitomates en la base de datos de una tienda mexicana. Muy posiblemente buscaría “tomates”, y se jalaría los pelos tratando de salir de los “green tomatoes” que le devolvería el sistema, pues nadie rebana los tomates verdes para comérselos crudos a mordidas en ningún país.

Conclusión

La galería fue una herramienta bastante sencilla que permitió la solución de complejos problemas políticos, personales e intelectuales. José Bernardo Couto pudo lidiar de forma muy exitosa con su avasalladora derrota política, ganarse un sitio indisputado como fundador de la historia del arte en México, e incluso profetizar el devenir del arte mexicano décadas después:

hace poco mencionábamos [...] la pintura mural. Es probable que en lo venidero se manden hacer pocos cuadros al óleo, pero quizá se introduzca el uso de decorar con esotra los templos, los edificios públicos, los salones de los ricos.⁷⁴

No sorprende que esta predicción se haya cumplido: lleva a un extremo la lógica espacial a la que recurrió el autor para organizar su malestar político y cultural.

Están en marcha algunos proyectos para establecer los instrumentos lexicológicos y de autoridad para mitigar estas dificultades, pero no parece que el problema se pueda resolver sólo como un sistema de organización lexicológica, ontológica o conceptual, que será mucho más laborioso de elaborar que los viejos catálogos, abarcará muchos más objetos y será también —al menos por lo pronto— mucho más difícil de usar. Un par de breves ensayos hacen pensar que las nuevas herramientas de inteligencia artificial podrían ayudar bastante, pero eso está todavía lejos de las herramientas de código abierto que pueden utilizar los museos con bajo presupuesto.⁷⁵ Lo que parece difícil es que las clasificaciones de las

73. “[Chatgpt]”, chatbot, cuenta gratuita, Open AI, chat.openai.com (consultado el 7 de abril de 2023); “Collections Search | British Museum”, The British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/search> (consultado el 2 de noviembre de 2021); “estudio”, en *Tesaurus de Arte & Arquitectura* (Santiago de Chile: Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales), <https://www.aatespanol.cl/terminos/300081053> (consultado el 7 de abril de 2023).

74. Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 118.

75. “[Chatgpt]” Por favor sintetiza el uso de la palabra “aguada” o “aguado” desde el siglo

bases de datos construyan, por sí mismas, un nuevo “espacio público” que pueda mediar o mitigar los graves conflictos que el sencillo espacio de exposición ayudó a concebir, comprender y negociar en el pasado. Desde luego el espacio de las galerías está lejos de haber llegado a su fin. La demanda de catálogos en línea es reciente, y se ha vuelto muy intensa como resultado probable de la internacionalización de los museos. La severa crisis financiera e institucional que viven los museos en América Latina, donde gobiernos a veces muy hostiles miran con desconfianza la profesionalización y autonomía institucional, obliga a buscar formas novedosas de construcción de públicos y, como dicen los publicistas, “posicionamiento”.⁷⁶ Aunque el espacio público se ha transformado de manera sensible con los nuevos instrumentos digitales, no ha desaparecido como *espacio*: la calle y los edificios, el asfalto y los ladrillos, las glorietas y las galerías siguen teniendo relevancia para el discurso público, la contienda política e incluso el activismo. El valor simbólico o metafórico del espacio no es nuevo, y aquí hemos buscado reconstruir el plano imaginario de las galerías de la Academia en medio de una crisis bastante grave; pero sería imposible negar que las nuevas tecnologías han aumentado la importancia de la dimensión simbólica del espacio público.

Aunque la construcción de herramientas lexicológicas y de “autoridades” no puede posponerse o subestimarse, nos parece que se requiere alguna forma de articulación, sobre todo retórica, que permita dar sentido a las representaciones de los objetos, por lo menos en la misma medida en que las viejas galerías les

xv. Enumera los significados que se le han dado al término, y también toma en cuenta su uso cambiante en la estructura del lenguaje. RESPUESTA: La palabra “aguada” o “aguado” ha tenido varios significados a lo largo del tiempo y ha evolucionado en su uso y estructura en el lenguaje. Desde el siglo xv, el término se ha utilizado para referirse a la acción de diluir pinturas o tintas con agua para crear una apariencia más suave o ligera. También se ha utilizado para describir la técnica de pintar con aguadas, es decir, superponiendo capas de pintura diluida para crear un efecto de transparencia o degradado. Además, en la literatura, “aguado” ha sido utilizado para describir un estilo de escritura en el que se utiliza un lenguaje suave y lírico, como si estuviera diluido con agua. En otros contextos, el término se ha utilizado para describir la apariencia o sabor de la comida o bebida, para referirse a algo insípido o sin sabor. En cuanto a su uso cambiante en la estructura del lenguaje, “aguado” también ha sido utilizado como adjetivo para describir a alguien que parece débil o sin energía, así como para describir una situación o argumento que carece de fuerza o convicción.

76. Para una evaluación de la situación latinoamericana véase Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural, *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para el sector cultural hacia el futuro*, digital (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), http://librosoa.unam.mx/bitstream/handle/123456789/3074/01_Para_salir_de_terapia_intensiva%20A.pdf?sequence=1 (consultado el 24 de agosto de 2024).

daban y les dan sentido a los objetos mismos en el espacio. Una nueva memoria artificial que, como la recomendada a Herenio, no sólo permita recuperar imágenes y frases, pero además permita organizar su argumentación y secuencia. El problema de los sistemas digitales es que diluyen dos principios fundamentales para otorgar sentido a las colecciones, y que dependen de la disposición espacial: por una parte, la sincronía. Las colecciones tienden a destruir las secuencias cronológicas, al presentar una variedad de cosas en forma simultánea. Por la otra, la serie y la secuencia. El principio organizador de las colecciones, señala Susan Stewart, depende de la organización de series organizadas en torno a la semejanza, y que justo por eso permiten destacar la diferencia. El catálogo en línea tiende a sobreseer ambos procedimientos, al destacarlos como parte de un sistema fuera de la colección: un espacio virtual donde podrían reunirse, en principio, *todas las cosas*. Esto lleva al extremo una tendencia de las colecciones, que sustraen los objetos al uso práctico y tienden a mostrarse como representaciones abstractas, pero limitadas, del mercado de bienes.⁷⁷ El catálogo en línea, desarrollado a partir de herramientas de programación que surgieron de los sistemas comerciales de venta, borra los bordes, los límites y la coherencia interna de las colecciones. Arrancado del espacio para representarlo con palabras en libertad, el sistema de la colección impide toda sinécdoque: no puede haber “la parte por el todo”, porque “el todo” no tiene fronteras ni final alguno. Los pequeños universos cerrados de las colecciones, donde se representaba el drama de la mercancía frente al mercado burgués, con frecuencia al explicarlos en términos nacionales, es reemplazado por la alegoría por completo histórica de un mercado sin límites. La idea es histórica porque los sistemas tienden a consolidar el lugar del objeto como fetiche: lo muestran a pantalla completa, acompañado de una cédula que lo explica de manera singular. No es la primera tecnología que promete convertir todas las cosas en información. La manera de resistirse a esta tendencia es desarrollar herramientas que tengan un sentido distinto. ❀

77. Susan A. Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham: Duke University Press, 1993), 151-169.26

N.B. Este artículo se elaboró gracias al apoyo del proyecto PAPIME 403721, “Catalogación del Acervo Artístico de la Antigua Academia de San Carlos”, otorgado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM.

Anexo

Las categorías de Antonio Palomino en dos instrumentos de consulta

Advertencia:

Se han reunido aquí las definiciones categoriales del *Museo pictórico...* de Palomino, buscando para cada uno equivalencias en dos instrumentos de autoridad: el *Art and Architecture Thesaurus* del Instituto Getty,⁷⁸ y los *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*, del Ministerio de Cultura y Deporte de aquel país.⁷⁹ Para el caso del primero se ha preferido, siempre que ha sido posible, la traducción al español publicada por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales en Chile.⁸⁰ Las coincidencias son exactas o aproximadas en algunos casos, pero en muchos no, y hay muchas divergencias semejantes a los “falsos cognados”, entre expresiones iguales, en el mismo idioma, pero en épocas y países diferentes. No todas las definiciones de la publicación chilena se han traducido, y en algunos casos la definición se encuentra sólo en la página del Getty, así se ha registrado. Las siglas AAT-TAA se refieren a ambas páginas, y TPCE a los Tesoros del Patrimonio Cultural de España. Llama la atención que expresiones de tal importancia como “composición” y “perspectiva” tengan un registro tan problemático, pues son centrales en las tradiciones pictóricas europeas y norteamericanas.

Definiciones categoriales

acción:

“Aquella actitud, postura o movimiento en cada figura mas proporcionado a la expresión del asunto”. MP, 56.

- *acción* (Componentes e instrumentos de sonido) [acción]: El AAT no contiene la voz actitud, salvo para “movimientos y actitudes culturales”. Divergente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300212480>

78. The Getty Research Institute, diccionario *Art & Architecture Thesaurus* (Los Ángeles: The Getty), <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/?find=artifact&logic=AND¬e=&page=1> (consultado el 30 de julio de 2021).

79. Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Deporte, diccionario *Tesoros - Diccionarios del Patrimonio Cultural de España*, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/> (consultado el 26 de septiembre de 2023).

80. Gobierno de Chile-Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio-Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, diccionario *Tesoro de Arte & Arquitectura*, <https://www.aatespanol.cl/> (consultado el 15 de septiembre de 2013).

- *actitud* [acción]: Aparece asociada a veces a las posiciones de las figuras humanas en la escultura, de manera análoga a lo propuesto por el *Museo pictórico*... Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/faceta/9009274>

argumento:

“Es el Asunto, Caso, Historia o Concepto que se ha de expresar”, MP, 49.

- *obras visuales por tipo de tema* [argumento]. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300191098>
- *dibujo*: tipos según lo representado [argumento]. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1012592#c-343681260>

argumento histórico:

Argumento “Ceñido a las puntualidades de la Historia”. MP, 49.

- *historia* [argumento histórico]: En este caso la correspondencia no es estricta, pues Palomino habla de “argumento histórico”, siendo “argumento” el sustantivo; en cambio, el AAT propone “historia” o “pintura de historia” para referirse al género mayor de las doctrinas humanísticas de las artes. El AAT contiene numerosas expresiones afines, y propone historia bíblica, clínica, de animales, de aventuras, amén de otras expresiones que contienen un lexema derivado de la palabra “historia”. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300182739>
- *pintura de historia* [argumento histórico]: El AAT repite la duplicidad entre “historia” y “argumento histórico” o “pintura de historia” del *Museo pictórico*. Los términos no son estrictamente iguales, pero conceptualmente la equivalencia es casi exacta. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300033898>
- *estampa de tema histórico* [argumento histórico]: El *Diccionario de denominaciones de bienes culturales* (<https://datos.gob.es/es/catalogo/e05024801-diccionario-de-denominaciones-de-bienes-culturales>) se orienta por una caracterización material de la pintura, sin considerar su asunto, tema o representación. Los *Tesauros*... no contienen la expresión “pintura de historia”, “argumento histórico” ni otros semejantes, salvo “estampa de tema histórico”: “Aquella cuyo tema central se relaciona con la ilustración en torno a un acontecimiento o hecho histórico”. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1180823.html>

argumento inanimado:

“Es el que se organiza de varias cosas inanimadas, como edificios, arneses, aparadores, instrumentos, vestuarios y otras riquezas y alhajas semejantes o inferiores”. MP, 49.

- *naturaleza muerta* [argumento inanimado]. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300015638>
- *bodegón*: tipos [argumento inanimado]. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/faceta/9013009>

argumento metafórico:

“Es, el que en virtud de una metáfora ingeniosa, manifiesta el concepto de su autor”. MP, 50.

- *metáfora* [argumento metafórico]. Equivalente. AAT-TAA <https://www.aatespanol.cl/terminos/300055901>
- nula. TPCE

argumento mixto:

“Es el que se compone de todos, o alguno de los referidos”. MP, 49.

- [argumento mixto]. Nula. AAT-TAA y TPCE.

argumento racional:

“Es el que se actúa de sucesos, y figuras humanas; en que fueron maravillosos Rafael de Urbina, el Dominichino, Lanfranco y otros muchos”. MP, 49.

- *figura humana* [argumento racional]. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300404114>
- *pintura de historia* [argumento racional]: La traducción del AAT mantiene algunos términos en inglés y en otros idiomas. “Pintura de historia” se encuentra bajo el término *histories*, cuya definición es redundante, una peculiaridad estructural que hereda del AAT en inglés. Dentro de la misma expresión jerárquica (“obras visuales por tipo de tema”), el AAT incluye, bajo la noción de “figura”, una variedad de expresiones relativas a la figura humana en la arquitectura de la India, como “rati-nāyaka”, “In Indian art or architecture, a amorous couple”. El AAT no tiene definiciones de la voz **racional**. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300033898>
- *figura* [argumento racional]: Las definiciones para las dos expresiones encontradas precisan que “figura” suele entenderse como “figura huma-

na”, aunque también podría, según el contexto, implicar a “cualquier ser vivo”. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1014852.html>

- *dibujo de figura* [argumento racional]. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1196537.html>

argumento sensitivo:

“El que se compone de animales de una, o varias especies, como aves, pescados, fieras; en que se aventajaron Pedro, y Martin de Vos, y Azneira, Discipulos de Rubens, en Monterías, Cevaderos, Hosterías, y otros semejantes de asuntos”. MP, 49.

- *objeto cultural y sensitivo* [argumento sensitivo]: Estamos ante algo parecido a un falso cognado: el adjetivo “sensitivo” no se refiere a las facultades de los seres representados, sino a la reacción emocional que pudiera provocar un objeto en la sociedad. Divergente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300234130>
- *hostería* [argumento sensitivo]. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300005207>
- *pintura animal* [argumento sensitivo]: Es parte de la categoría “animal art”; la definición es redundante. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300263554>.
- *sensitivo* [argumento sensitivo]. Nula. TPCE
- *montería* [argumento sensitivo]: Es un topónimo en Colombia. Divergente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/geografico/1206994>

argumento vegetativo: “Es el que se compone de árboles, frutas, o flores, como los países, floreros, y fruteros”. MP, 49.

- *naturaleza muerta* [argumento vegetativo]: Incluye diez definiciones subordinadas, aunadas a naturaleza muerta con flores, con frutas, pero también a otras que no están relacionadas con lo referido a Palomino, como *vanitas* o *hammetje*, que es un tipo de bodegón protagonizado por una pieza de jamón. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300015638>
- *paisaje* (representación) [argumento vegetativo]: Incluye paisaje idealizado, de montaña y naturalista, además de shan shui (un tipo de paisaje chino). Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300015636>
- [argumento vegetativo]. Nula. TPCE

- *bodegón*: tipos [argumento vegetativo]. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/faceta/9013009>

dibujo:

“Este es la forma universal de lo corpóreo, delineada según a la vista se nos representa”. MP, 25.

- *dibujos* [dibujo]: La definición es paralela, aunque casi coincidente, a la de Palomino. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300033973>
- *dibujo* [dibujo]. Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1002819.html>
- *dibujo* [dibujo]. Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1012592.html>

dibujo artificial: “El que delinea las cosas artificiales: esto es, las que en su ser corpóreo, y real, son hechas con simetría, y preceptos regulares del arte y el ingenio; como son las obras de arquitectura, platería, escultura y de todas las demás artes, hasta los oficios mecánicos”. MP, 26.

- *dibujo técnico* [dibujo artificial]: La coincidencia es parcial, pues Palomino precisa que también se refiere a “la imitación”. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300034789>
- *ejercicio* [dibujo artificial]: La coincidencia es parcial, pues Palomino incluye los proyectos de cosas y las representaciones de la geometría. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300081106>
- *dibujo técnico* [dibujo artificial]: La coincidencia es parcial, pues Palomino precisa que también se refiere a “la imitación”. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1196569.html>
- *dibujo del antiguo* [dibujo artificial]: La coincidencia es parcial, aunque importante para acervos como el de la AASC: Palomino incluye los bocetos de esculturas. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1031830>

dibujo intelectual:

“Es aquella idea, o concepto mental, que forma el pintor de lo que previene ejecutar”. MP, 25.

- *boceto* [dibujo intelectual]: La coincidencia es aproximada, pues distingue boceto de dibujo. Aproximada. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300015617>
- *boceto* [dibujo intelectual]: La coincidencia es parcial, pues abarca también los bocetos escultóricos. Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1012594.html>

dibujo práctico:

“Es aquella exterior delineación, que nos manifiesta en determinada forma las cosas que se han de pintar”. MP, 26.

- *dibujo* [dibujo práctico]: Lo que Palomino llama “dibujo práctico” coincide con la mayoría de las definiciones de “dibujo” en instrumentos más recientes. Aproximada. AAT-TAA, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1002819.html>
- *dibujo* [dibujo práctico]: Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1012592.html>
- *dibujo*: tipos [dibujo práctico]: Lo que Palomino llama “dibujo práctico” coincide con la mayoría de las definiciones de “dibujo” en instrumentos más recientes. Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/faceta/9012882.html>

dibujo quimérico:

“El dibujo intencional, o quimérico, es aquel cuyo ser objetivo solo está en el entendimiento: esto es, que no tiene existencia física, y real, *a parte rei* (como dice el lógico) aunque los extremos, de que se compone, la tengan: tales son los grutescos de varios cogollos, hojas, tallos, y cartelas artificiosa y galantemente compuestas, y otros diferentes adornos, con grifos, sátiros, faunos, silvanos, centauros, vichas, y otras varias y exquisitas sabajdijas, cuya semejanza no hay in rerum natura”. MP, 26.

- *ser legendario* [dibujo quimérico]: La definición del AAT en español se refiere a los seres legendarios, y no a su representación. Véase también “fantasía”. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300375725>
- *figura híbrida* [dibujo quimérico]: La definición de los TPCE impone las categorías del pensamiento europeo a las religiones mesoamericanas. En efecto, éstas postulan atributos independientes que pueden o no reunirse para conformar personalidades específicas, pero ello de ninguna manera

se concebía ni se concibe como un ejercicio marginal o antisocial.⁸¹ Véase también “estatua híbrida”, cuya definición es un poco más completa y no se extiende al continente americano. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1181384.html>

dibujo natural:

“El dibujo natural es el que exprime la semejanza de las cosas naturales”. MP, 26.

- *dibujo vivo* [dibujo vivo]: La coincidencia es muy parcial, pues la definición de “dibujo vivo” (que distintas fuentes mexicanas llaman “dibujo del natural”) se refiere sólo al modelo humano. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300034798>
- *dibujo de figura* [dibujo vivo]: La coincidencia es un poco mayor que en la expresión “dibujo vivo” o “dibujo del natural”, pero de cualquier manera se trata sobre todo de la figura humana. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1196537.html>

economía:

“En la pintura, la recta disposición de una Historia, y distribución de lugares, según los Personajes, que la componen”. MP, 55. Sobre la “economía” como “disposición” o arreglo material de las cosas, el problema es profundo y puede verse lo que señala Giorgio Agamben.⁸²

- *economía* [economía]. Divergente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300054359>
- *composición* [economía]: Existen numerosos términos referidos a la “composición” como disposición de los elementos de una obra, debe tomarse en cuenta que el término también tiene un significado en la química, otro más en la literatura y aún otro en la tipografía. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300056255>
- no se encuentra [economía]. Nula. TPCE
- *composición* [economía]: La posible equivalencia se construyó a partir de la convergencia entre “economía” y “composición”, de acuerdo con el *Diccionario de la lengua española* (DLE) vigente. Divergente. TPCE, <http://>

81. Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana* (Ciudad de México: Alianza Editorial Mexicana, 1990), 325, 327 y 405.

82. Giorgio Agamben, *El reino e la gloria: per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Homo sacer, 2 2 (Turín: Bollati Boringhieri, 2009), 31-64.

tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1005236 y <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1181085>

emblema:

“Una metáfora significativa de algún documento moral, por medio de figuras iconológicas, ideales, o fabulosas, u de otra ingeniosa, y erudita representación, con Mote, o Poema, claro, ingenioso y agudo”. MP, 53.

- *emblema* [emblema]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300123040>
- *emblema* [emblema]. Divergente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienesculturales/1212891>
- *emblema* [emblema]: El sentido que retoman los *Tesauros...* se refiere más bien a la noción de “emblema” en los sistemas de publicidad comercial contemporáneos. Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienesculturales/1176252>

empresa:

“La empresa es una metáfora significativa de un concepto particular, y heroico, por medio de figura, y propiedad peregrina, ayudada de un mote agudo, equívoco y de poeta clásico”. MP, 54.

- *empresa* [empresa]: La definición del AAT en español aparece en inglés. Todas las definiciones de *empresa* se refieren a su acepción de “organización empresarial”. Divergente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300025966>
- [empresa]. Nula. TPCE

gracia:

“Buen gusto, o buena manera, que los antiguos llamaron charites, y venus; de donde vino a llamarse venustas, que es cierta especie de hermosura graciosa, y deleitable, que no consiste precisamente en lo hermoso, en razón de simetría, o fisonomía [...] sino en una cierta, y oculta especie de belleza; que tanto puede pertenecerle a lo hermoso, como a lo fiero, teniendo en aquella especie de forma, aquel linaje de perfección y gracia, que le compete [...] así como de una mujer nada hermosa, se suele decir, que tiene un no sé qué, o un donaire, que á veces le falta a la más linda; y así más fácil es conocerlo, que explicarlo”. MP, 63.

- no se encuentra [gracia]: La expresión “gracia” no aparece en el AAT, aunque se ha encontrado un término parecido en *decoro*. Nula. AAT-TAA.

- [gracia]: El término *gracia* aparece en diferentes topónimos. Nula. TPCE.

jeroglífico:

“El jeroglífico es una metáfora, que incluye algún concepto doctrinal, mediante un símbolo, o instrumento sin figura humana, con mote latino de autor clásico, y verisón poética en idioma vulgar”. MP, 54.

- *jeroglífico* [jeroglífico]: Aquí se refiere a la noción arqueológica, un tanto obsoleta, de las escrituras egipcia y maya. Aproximada. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300028721>
- *jeroglífico* (juego) [jeroglífico]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300202668>
- [jeroglífico]. Nula. TPCE.

luz: “En la pintura, es aquel punto o centro, de donde se ilumina toda la historia, o pintura que se hace”. MP, luz.

- toque de luz: aproximado. AAT-TAA. <https://www.aatespanol.cl/terminos/300155665>
- [luz]: aparece como luz aeronáutica, como componente de una ventana y en más de diez expresiones compuestas en las que puede ser el sujeto o predicado de una expresión referida siempre a la radiación luminosa. Nula. TPCE.

metáfora iconológica:

“Esta es aquella, que mediante una figura humana, representa algún sujeto abstracto, o invisible”. MP, 53.

- *alegoría* [metáfora iconológica]: La equivalencia es parcial, pues Palomino describe el “argumento iconológico” de acuerdo con la acepción antigua de “alegoría”: como la personificación de un concepto abstracto. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300055866>
- [metáfora iconológica]: Extrañamente, los *Tesoros...* no contienen la palabra “alegoría”. Nula. TPCE.

metáfora instrumental:

“Esta es, la que mediante algún instrumento, determina la representación personal de la figura”. MP, 52.

- [metáfora instrumental]. Nula. AAT-TAA y TPCE.

metáfora moral:

“La metáfora moral, y de costumbre, es aquella que manifiesta el concepto del artífice, en virtud de algún signo, que por la costumbre, o libre imposición de los hombres, adquirió derecho a aquel significado, observando los trajes, ritos y costumbres, conforme a los sujetos, naciones y tiempos [...]”. MP, 51.

- [metáfora moral]. Nula. AAT-TAA y TPCE.

metáfora natural:

“Es aquella, que mediante algún signo natural, manifiesta el concepto del pintor”. MP, 50

- [metáfora natural]. Nula. AAT-TAA y TPCE.

metáfora vultuosa:

“Es aquella, en que por las indicaciones del semblante, manifiesta el artífice las pasiones, que ocultamente predominan en los sujetos”. MP, 51.

- *fisiognomía* [metáfora vultuosa]. Aproximada. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300054424>
- [metáfora vultuosa]. Nula. TPCE.

perspectiva:

“Es la sección, o cortadura de la pirámide óptica, o visual, por donde pasan las especies de los objetos a la vista; y en virtud de esta sección, quedan en la superficie de ella estampadas sus imágenes”. MP, 57.

- *perspectiva* [perspectiva]: Incluye distintos tipos de perspectiva, “conceptos relacionados con la perspectiva” y otras expresiones compuestas, donde la palabra “perspectiva” aparece en el predicado. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300056340>
- no se encuentra [perspectiva]. Nula. TPCE.

pintura al aguazo:

Se hace sobre lienzo blanco, y delgado, humedeciéndolo por el reverso con agua natural, y sin más blanco, que el de la superficie. MP, 43.

aguada [pintura al aguazo]:

Distinta de la definición de los *Tesoros...*, la del AAT asegura que *aguada* es sinónimo de *aguazo*, siendo la definición la misma del gouache. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300078928>

- *aguada* [pintura al aguazo]: Los *Tesauros*... llaman a no confundir este término con el *aguazo* o *gouache*, aunque lo descrito por Palomino coincide con la definición de *aguada*. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1194478>

pintura al fresco:

“Esta es la que obra con sola el agua, y los colores, con la virtud atractiva del estuque fresco, que cubre la superficie, donde se pinta”. MP, 44.

- *pintura al fresco* [pintura al fresco]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300053357>
- *pintura mural al fresco* [pintura al fresco]: La técnica es la misma, pero el alcance es diferente, pues la definición de los *Tesauros*... se refiere sólo a la pintura mural. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003870>

pintura al óleo:

“Esta es, la que pinta en virtud de aceites disecantes, con unión, firmeza, y hermosura, sobre todas materias”. MP, 47.

- *pintura al óleo* (técnica) [pintura al óleo]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300178684>
- *pintura al óleo* [pintura al óleo]: Coincidente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003872>

pintura al temple:

Es la que pinta con los colores, liquidados con cola, goma o cosa semejante. MP, 40.

- *tempera paintings* [pintura al temple]: El término “pintura al temple” no está traducido en la faceta de objetos, pero sí lo está en la faceta de materiales (donde “temple” es la traducción de “distemper”). Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300389785>
- temple [pintura al temple]: *Tesauros*... incluye un registro sumamente útil de la palabra *témpera*, que permite distinguir diferentes materiales. Coincidente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1105664>
<http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003991>

pintura al temple labrada:

Es la que obra empastando, y cubriendo de color la superficie, usando de blanco material, para templar las tintas. MP, 43.

- [pintura al temple labrada]. Nula. AAT-TAA y TPCE

pintura bordada:

Es la que imita a la naturaleza con sedas de varios colores, mediante la aguja, sobre superficie tejida. MP, 31.

- *bordado* (obra visual) [pintura bordada]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300264024>
- *bordado* [pintura bordada]. Coincidente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1001389>

pintura colorida:

“Esta es la que por antonomasia se vincula el nombre de pintura, nombrándose las demás por sus especiales ejercicios, como bordar, tejer, etc.” MP, 40.

- *pintura* (obra visual) [pintura colorida]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300033618>
- *pintura* [pintura colorida]: Sorprende la brevedad de la definición, dada la centralidad que tuvo esta categoría en el mundo moderno. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1011922>

pintura embutida:

“Esta imita a la naturaleza, embutiendo fragmentos de varias materias, con la debida unión, según conviene a lo que intenta representar”. MP, 34.

- *enchapado* (obra visual) [pintura embutida]: El AAT propone la diferencia entre el “enchapado” y la “marquetería” en la complejidad del diseño. La definición del AAT incluye incrustaciones de materiales distintos del metal. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300410336>
- *marquetería* (obra visual) [pintura embutida]: El AAT propone la diferencia entre el “enchapado” y la “marquetería” en la complejidad del diseño. La coincidencia es parcial, pues la definición del AAT incluye incrustaciones de materiales distintos del metal. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300410337>
- *taracea* [pintura embutida]. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003080>

- *marquetería* [pintura embutida]. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/mobiliario/1174332>

pintura embutida lignaria:

“Esta imita a la naturaleza con porciones de varias maderas, aplicadas, según requiere la pintura, y aseguradas con el engrudo, o cola”. MP, 35.

- *intarsia* [pintura embutida lignaria]: El AAT propone *intarsia* como término preferente, por encima de *taracea* y *tarsia*. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300053852>
- *marquetería* (obra visual) [pintura embutida lignaria]: Esta coincidencia es parcial; sin embargo, el AAT propone *intarsia*, cuya definición coincide con la de Palomino. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300410337>
- *taracea* [pintura embutida lignaria]: Las dos definiciones de *taracea* que proponen los tesauros coinciden parcialmente con lo que Palomino llama “pintura lignaria”, pues incluyen también incrustaciones de materiales distintos de la madera. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003080>
- *taracea* [pintura embutida lignaria]: Las dos definiciones de “taracea” que proponen los tesauros coinciden parcialmente con lo que Palomino llama “pintura lignaria”, pues incluyen también incrustaciones de materiales distintos de la madera. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/mobiliario/1174386>
- *marquetería* [pintura embutida lignaria]: La definición de *marquetería* de los *Tesauros...* coincide con la de *taracea*. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/mobiliario/1174332>

pintura embutida marmórea o lapidea. MP, 34

- *obra lapidaria* [pintura embutida marmórea o lapidea]: En este caso la correspondencia es parcial, pues la definición del AAT no se refiere sólo a las obras pictóricas o bidimensionales. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300389775>
- *opus pseudo-figlinum* [pintura embutida marmórea o lapidea]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300417907>
- *opus scutulatum* [pintura embutida marmórea o lapidea]. Coincidente. AAT-TAA, <http://www.aatespanol.cl/terminos/300417910>

- *opus segmentatum* [pintura embutida marmórea o lapidea]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300417906>
- *opus tessellatum* [pintura embutida marmórea o lapidea]: La coincidencia es parcial, pues la definición del AAT incluye materiales distintos de la piedra. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300379968>
- *opus vermiculatum* [pintura embutida marmórea o lapidea]: La coincidencia es parcial, pues la definición del AAT incluye materiales distintos de la piedra. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300404032>
- *xiuhzaloztli* [pintura embutida marmórea o lapidea]: La coincidencia es parcial, pues este término náhuatl sólo se refiere al mosaico de jade. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300404926>
- *mosaico de guijarros* [pintura embutida marmórea o lapidea]. Coincidente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/I195468>

pintura embutida metálica:

“Es la que imita la naturaleza con embutidos, y divisiones de varios metales, según lo ya grabado y delineado”. MP, 34.

- *enchapado* (obra visual) [pintura embutida metálica]: La coincidencia es parcial, pues la definición del AAT incluye incrustaciones de materiales distintos del metal. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300410336>
- *marquetería* (obra visual) [pintura embutida metálica]: misma observación. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300410337>
- *marquetería boulle* [pintura embutida metálica]: La correspondencia es lejana, pues la categoría propuesta por Palomino no incluye incrustaciones de concha. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300053854>
- *taracea* [pintura embutida metálica]. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003080.html>
- *marquetería* [pintura embutida metálica]. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/mobiliario/I174332>
- *marquetería boulle* [pintura embutida metálica]: Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/mobiliario/I174334>
- *incrustación* [pintura embutida metálica]. Coincidente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1002724>
- *incrustación de metal* [pintura embutida metálica]. Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/I195357>

pintura embutida plástica:

“Esta pinta con pasta de yeso, secretamente preparado, adjuntas las colores, que conducen a la representación”. MP, 35.

- [pintura embutida plástica]. Nula. AAT-TAA.
- *incrustación de pasta* [pintura embutida plástica]. Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1015197>

pintura encáustica:

Esto es, pintar con fuego. MP, 36. Palomino propone esta categoría desde una definición bastante abstracta referida al proceso técnico, por lo que no puede considerarse igual a la pintura con cera, que es objeto de otra expresión.

- [pintura encáustica]: AAT no tiene un término genérico para técnicas pictóricas que utilicen la temperatura. Nula. AAT-TAA.
- [pintura encáustica]: Los *Tesauros...* no tienen un término genérico para técnicas pictóricas que utilicen la temperatura. Nula. TPCE.

pintura encáustica cerífica:

Es aquella, que pinta con ceras de varios colores, uniéndolas con fuego, de suerte que igualen la superficie de la tabla. MP, 36.

- *encáustica* [pintura encáustica cerífica]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300053353>
- *encáustica* [pintura encáustica cerífica]. Coincidente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003843>

pintura encáustica figulina:

“Esta pinta con colores metálicos sobre vasijas de barro, perfeccionándolas con el fuego”. MP, 37.

- *esmalte* (obra visual) [pintura encáustica figulina]: El propio AAT recomienda, en la ficha relativa al esmalte como obra visual, “Para vasijas y otros contenedores cubiertos por una capa de esmalte protector, pero no considerados obra visual, use el término esmalte (objeto)”. Esto coincide con la definición de Palomino, salvo que el AAT no se pronuncia sobre la composición química de los materiales. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300311497>
- *esmalte* [pintura encáustica figulina]: La coincidencia con los *Tesauros...* es parcial, pues puede aplicarse en distintas superficies. No define su com-

posición química, como lo hace Palomino. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1005474>

pintura encáustica porcelana:

“Ésta pinta, esmaltando de blanco sobre oro, o cobre, usando de colores vítreos, y minerales, uniéndolos, y endureciéndolos con fuego”. MP, 38.

- *porcelana* (obra visual) [pintura encáustica porcelana]. Divergente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300386874>
- *esmalte de porcelana* [pintura encáustica porcelana]. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300014915>
- *porcelana* [pintura encáustica porcelana]: A diferencia de Palomino, que utiliza “porcelana” para describir una técnica de decoración sobre superficies metálicas, los *Tesauros*... se refieren a la acepción que es más común: como material y técnica para obtener piezas cerámicas. Divergente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1004251>

pintura encáustica vítrea: “Esta pinta con colores secretamente preparados, usando del pincel, y endureciéndolas al fuego”. MP, 39.

- *pintura en vidrio* [pintura encáustica vítrea]: La coincidencia es parcial, pues el AAT define esta técnica en función del calor. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300263757>

pintura iluminación: “Es la que se hace, reservando para el blanco, el que de su naturaleza tiene la superficie tersa de la vitela, papel, o hueso, donde se ejecuta”. MP, 42.

- *iluminación* [pintura iluminación]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300220539>
- *iluminación* [pintura iluminación]: La coincidencia es casi exacta. Coincidente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1012925>

pintura miniatura:

“Es muy semejante a [la iluminación], sólo se distingue en no ser plumada, ni unida por continuada extensión de la tinta, sino por la repetida imposición de sutiles puntos; reservando también el blanco de la superficie, y tocando de oro, o plata los claros, donde convenga; miniando, o punteando, porque no disuene con lo demás”. MP, 43.

- *miniatura* [pintura miniatura]: En este caso, la definición propone el término como sinónimo de *iluminación*, omitiendo la diferencia —sin duda sutil— propuesta por Palomino. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300033936>
- *miniatura* [pintura miniatura]: Los *Tesoros...* no se pronuncian sobre la distinción entre “miniatura” e “iluminación” desde un punto de vista ontológico, pero sí histórico, pues aseguran que “En España, el paso de la iluminación a la miniatura debe personalizarse en el pintor toledano Diego de Arroyo (1498-1551), iluminador y pintor de Isabel de Portugal y del príncipe Felipe, del que también fue rey de armas”. Coincidente. TPCE, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1011923>

pintura tejida:

“Es la que imita a la naturaleza, tejiendo en la tela, lo que pretende expresar, con estambre, lino y seda de varios colores, mediante lanzadera, o rayo textorio”. MP, 32.

- *tapiz* (obra visual) [pintura tejida]. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300417808>
- *tapicería* [pintura tejida]. Coincidente. TPCE, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/tecnicas/1004043>

simetría:

“La conmesuración, y proporción de las partes entre sí, y del todo con las partes, según la naturaleza de la figura”. MP, 57.

- *simetría* [simetría]. Aproximada. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300056249>
- no se encuentra [simetría]. Nula. TPCE