

José de Ibarra

Dignificación del arte en la Nueva España

Myrna Soto

Múltiples obras del arte novohispano permanecen olvidadas en bibliotecas y museos a la espera de ser redescubiertas. Tal es el caso de José de Ibarra y del texto titulado El Arte Maestra. La historiadora Myrna Soto se lanza a la exploración de este raro documento que forma ya parte de nuestro patrimonio cultural.

Abordar el estudio de un manuscrito novohispano, anónimo y carente de fecha, como es el caso del que lleva por título *El Arte Maestra*,¹ me significó, a la vez que la enorme satisfacción de su hallazgo, no pocos retos y complejos problemas que debieron irse allanando en el curso de la investigación. De algunos de ellos me ocuparé ahora. El hecho de que este documento sea —dentro de nuestro contexto histórico-cultural— único en su género (es decir, el primer tratado novohispano de pintura hasta ahora conocido y, tal vez tam-

bién, el único de esta índole encontrado en el Nuevo Mundo), implica que para acercarnos a su cabal comprensión debemos comenzar por rastrear sus orígenes y modelos en otros textos de su misma tradición: los relativos a la teoría y la práctica de la pintura escritos en Europa, los cuales, a través del tiempo, han ido configurando un vasto *corpus* que se conoce como “literatura artística”, entendida ésta dentro de la dimensión que Julius Schlosser (1924)² otorgó al estudio de las fuentes escritas, directas e indirectas, esto es, —como él mismo lo define— “los testimonios literarios que se refieren en

¹ Este documento se localiza en el tomo III (ms. 29, ff. 265 r.-276 v.) en cuyo lomo se lee *Borradores de Cabrera* (Cayetano Javier de Cabrera y Quintero), y lleva al canto la marca de fuego de San Felipe Neri. Lo resguarda actualmente la Biblioteca Nacional de México.

² Julius Schlosser, *La literatura artística*, presentación y adiciones de Antonio Bonet Correa, traducción de Esther Benítez, Cátedra, Madrid, 1976.

sentido teórico al arte, según su aspecto histórico, estético y técnico”.

Determinar la filiación de un texto como *El Arte Maestra* no es tarea fácil: el simple hecho de que lo hayamos incluido dentro del género de los tratados sobre la pintura, ya indica una primera clasificación que deberá sustentarse en un estudio comparativo con otros textos semejantes. Este breve y sustancioso documento no muestra ser una recopilación de técnicas y procedimientos para la preparación de materiales (pigmentos, secativos, etcétera) en la línea que inauguraron los recetarios medievales, que son valiosísimos por el hecho de compendiar los modos operativos del oficio, pero alejados de cualquier intento de especular acerca del carácter del arte. Tampoco responde al género de los manuales, cuyo propósito era dar a conocer los secretos de la práctica del taller, transformándolos en reglas, ejemplos y dibujos que facilitasen la enseñanza de los jóvenes pintores.

El Arte Maestra obedece a un modelo mucho más ambicioso, puesto que tanto por el contenido de su disertación como por su misma estructura se advierte su filiación a los tratados italianos del Renacimiento, cuyo paradigma inauguró Leon Battista Alberti con *De Pictura*, tratado que marcó un hito en la historia del arte, pues a partir de su publicación en 1435, la actividad artística —antes considerada como mera labor artesanal— se vio elevada al rango de una actividad producto de la razón y del espíritu. Alberti, al dar un fundamento científico al quehacer artístico en el ámbito de las artes liberales, no sólo aprovechó los modelos conceptuales de la retórica latina de Cicerón y Quintiliano, así como su terminología, sino que también acudió a las autoridades de la tradición clásica para ejemplificar la dignidad del hombre y su dominio absoluto sobre la creación artística.

De ahí surgió un tipo de tratados sobre la pintura, de corte erudito, con reflexiones teórico-prácticas que seguían el pensamiento y la terminología albertianos, sin descuidar por ello el aspecto pedagógico, tal como el propio Alberti y Leonardo lo habían hecho en sus escritos, cuyo modelo se mantuvo hasta el siglo XIX. Es evidente que nuestro autor novohispano, pese a mostrar que ése era su *desiderátum* —manifiesto en muchos aspectos del texto— no se propuso, como tampoco lo hicieron tantos otros émulos de Alberti, aportar reflexiones originales sobre el proceso de la creación artística, sino que se impuso otra tarea, no menos importante para su época y contexto cultural: la de fijar ciertos saberes prestigiosos heredados por la literatura artística; transmitir reglas y preceptos ya sancionados por la experiencia común, cuya eficacia se juzgaba incontrovertible, así como difundir algunos tópicos ejemplarizantes ya consagrados por la tradición con el propósito



Grabado en *El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci...* Madrid, 1827

evidente de que se reconociese a la pintura dentro del ámbito de las artes liberales.

Pe ro el texto novohispano va más allá de eso, puesto que en él se destaca una contribución técnica al arte de la pintura hecha en tierras americanas: “la pintura de plumas de nuestras Indias”, poniendo esta técnica al mismo nivel jerárquico de las tradicionales europeas (mencionadas en el capítulo IV) y haciéndolo desde una perspectiva hasta entonces inédita en un tratado de arte, esto es, apartándose de aquella visión un tanto etnográfica con que el erudito coleccionista de arte Felipe de Gu evara la había documentado previamente en su tratado *Comentarios de la Pintura* (escrito en 1560 c. pero publicado hasta 1788). De igual o mayor importancia es otro pasaje en el cual nuestro autor formula un comentario crítico sobre la técnica empleada por tres artistas que entonces trabajaban “en estos Reynos de las Indias”, refiriéndose a “Juan RodríguezJuares, el Villalpando y Aguilera famosissimos en las pinturas”, a quienes presenta como los artistas modélicos, innovadores de la expresión pictórica en la Nueva España.

Como se advierte, estos pasajes permiten ampliar de manera significativa los estudios del arte de la Nueva España al proporcionar un testimonio directo que refleja la mentalidad de un artista que —si nuestra hipótesis es correcta— se hallaba activo durante la primera mitad del siglo XVIII. Todo indica que el texto ahora descu-

bierto proviene de la pluma de un pintor vinculado a un círculo de humanistas criollos —clérigos y laicos— en quienes ya estaba arraigada la inquietud de plantearse una reflexión valorativa sobre su propio entorno artístico, así como un esfuerzo de orgullosa autoidentificación, aunque sin entrar por ello en conflicto respecto de su dependencia de los paradigmas europeos.

Pero, ¿cuál pudo ser el motivo personal y el contexto cultural que impulsaron y propiciaron la elaboración de este tratado en medio de las dificultades a que, sin duda, se enfrentaba todo artista novohispano en ese momento para allegarse las fuentes de información que requería una empresa de tal envergadura? Es evidente que *El Arte Maestra* estaba dedicado, en primer término, a los jóvenes que se iniciaban en el aprendizaje de la pintura, por cuanto que el autor se dirige explícitamente a ellos en varias ocasiones que es, por otra parte, un procedimiento habitual en los grandes tratados (como, por ejemplo, los de Pacheco, 1649 y Palomino, 1715-1724). Es muy probable que, aparte de sus colegas del gremio de los pintores, también tuviera en mente a otros destinatarios, me refiero a sus posibles contertulios en algunas veladas literarias, esa especie de academias particulares que, sin duda, existieron en la Nueva España (siguiendo el modelo de las europeas) y en las que seguramente él mismo participaba.

En esos círculos de intelectuales criollos vinculados a la Iglesia se debió dar el intercambio de ideas tan necesario para que teólogos, letrados, poetas y pintores

pudieran servir adecuadamente a los designios del catolicismo dominante. De esta estrecha relación surgieron las pomposas fábricas celebratorias (arcos triunfales, piras funerarias, etcétera) en ocasión de la entrada de virreyes y obispos, así como de las exequias de algún alto personaje, cuyos programas alegóricos —ideados por un literato— debían ser puntualmente realizados por pintores, arquitectos, ensambladores, etcétera.

La descripción formal de dichas fábricas simbólicas, impresas en gran número, era generalmente encargada al mismo poeta que había concebido el programa y escrito los versos y demás inscripciones. Tales impresos dan cuenta de lo que fueron aquellos impresionantes edificios efímeros que sirvieron para honrar cumplidamente a los poderes terrenal y divino. Por ello es de suponerse que un tratado sobre la pintura —como el que ahora estudiamos— debió ser del mayor interés para todos aquellos literatos y humanistas en cuyos programas alegóricos se unían la palabra y la pintura con el fin de cumplir un propósito artístico e ideológico común. El hecho de que el manuscrito de *El Arte Maestra* apareciera entre los papeles del literato Cayetano de Cabrera y Quintero (México, muere entre 1775-1778) refuerza esta idea. Baste recordar que un impreso titulado *Viva Copia del Magnánimo Machabeo Joan Hyrcano...*, publicado en 1732 bajo su nombre, contiene el programa alegórico, los poemas y demás inscripciones que fueron encargados a Cabrera y Quintero con motivo de la erección del arco triunfal que la Catedral Metropolitana dedicó a su nuevo obispo don Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta. En este caso, el comisionado para realizar las pinturas al temple que adornaban dicho arco fue el pintor Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734).

Por otra parte, el mismo título del manuscrito, *El Arte Maestra*, nos revela una de las claves semánticas del texto, puesto que desde el encabezamiento, el autor pareciera afirmar la primacía de la pintura sobre el resto de las artes. Se entiende, así, como una implícita defensa al derecho de la pintura por ser reconocida en tanto que arte liberal. Dicho título está tomado directamente de un tratado sobre la pintura escrito por el padre Francesco Lana Terzi (1631-1687) —fuente básica del autor novohispano— que aparece incluido en su vasto *Podromo o vero Saggio di alcune Inventioni nuove premesso all' Arte maestra...* (Brescia, 1670)³. Sin embargo, en su origen,

³ Expreso mi reconocimiento a la Biblioteca Central de la UNAM por cuyo intermedio pude obtener una copia de la edición del *Podromo o vero Saggio di alcune Inventioni nuove premesso all' Arte maestra, per mostrare li più reconditi principi della naturale filosofia riconosciuti con accurata teorica nelle più segnalate inventioni et isperienze fin'hora ritrovate dagli scrittori di queste materie et altre nuove dell'autore medesimo*. Brescia, Per li Rizzardi, MDCLXX. A través de ella me fue posible establecer la estrecha dependencia que guarda el tratado novohispano con el del jesuita italiano.

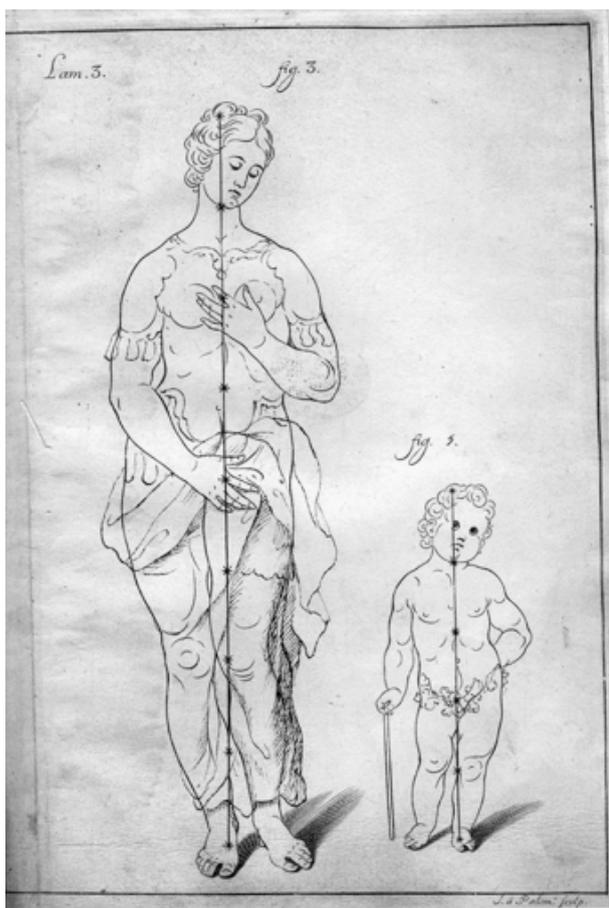
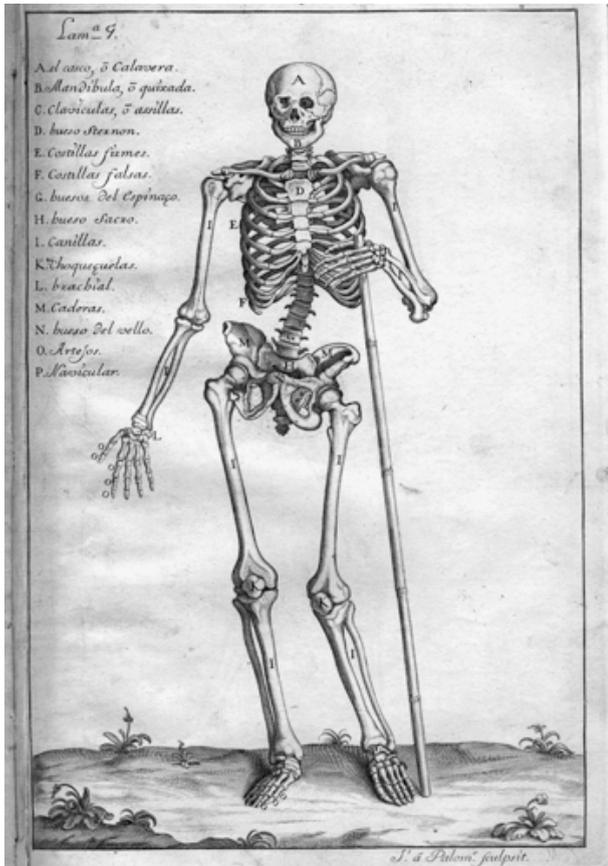
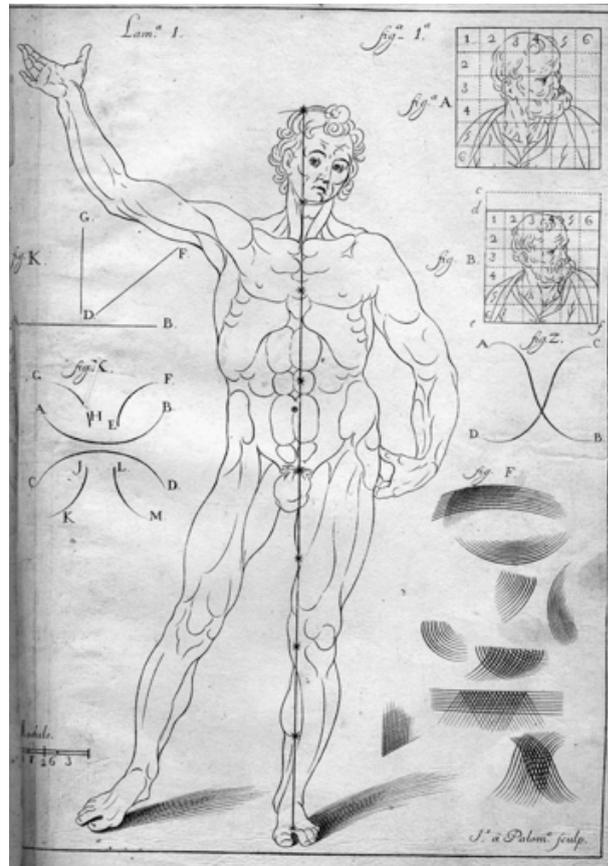


Lámina 3, en Antonio Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, tomo II, Madrid, 1724

Lámina 5, en Antonio Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, tomo II, Madrid, 1724Lámina 1, en Antonio Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, tomo II, Madrid, 1724

proceden ambos títulos del famoso *dictum (magistra artis)* con que Leon Battista Alberti calificó el arte pictórico en un pasaje de su tratado *De Pictura* (1435), que dice: “la pintura tiene tales virtudes que sus maestros no sólo ven admirados (*si*) sus obras sino que también se sienten similares a un dios. ¿No es acaso la pintura maestra de todas las artes o su principal ornamento?”.

Ello nos remite inevitablemente al contexto intelectual en que se desarrolló el importante debate que sería conocido como *Paragone* (Parangón) entre la pintura y la escultura, que dio origen a tal profusión de escritos a favor de una u otra, al grado de configurar un género propio dentro de la literatura artística. Sus antecedentes se encuentran en Italia, donde muy tempranamente Cennini, Ghiberti, Alberti y Leonardo demandaron que su actividad artística dejase de ser considerada dentro de las artes mecánicas y pasase a formar parte del conjunto de las artes liberales, del *Trivium* y del *Cuadrivium*. El autor de *El Arte Maestra*, al hacer su propia defensa de la dignidad del arte de la pintura, tomó en préstamo muchos de los argumentos y tópicos que emplearon para este mismo fin éstos y otros tratadistas italianos posteriores. Leonardo, en el memorable *Proemio* a sus notas —que ahora se conocen como *Tratado de la Pintura*, escrito en 1498 *ca.*— amplió de manera sustantiva el contenido del debate, pues no sólo comparó la pintura con la escultura, sino también con la música y la poesía para demostrar, con su brillante argumentación, la supe-

rioridad de la pintura sobre el resto de las artes. En España, esta polémica tomó fuerza y relevancia a partir de la publicación de dos grandes tratados pictóricos que se ocupaban del tema: el del italiano, vecindado en España, Vicente Carducho con sus *Diálogos de la Pintura* de 1633, y el del sevillano Francisco Pacheco con *El Arte de la Pintura* (concluido en 1638 y publicado póstumamente en 1649).

Esta lucha en defensa del reconocimiento de la pintura como *ars liberalis* —que ahora, como podemos comprobar por *El Arte Maestra*, también tuvo gran resonancia en el ambiente artístico e intelectual de la Nueva España— llevaba implícita (tanto en el Viejo como en el Nuevo Continente) la dignificación del *status* social del artista y todos los beneficios de orden económico que de ello se derivarían, así como la realización de un proyecto largamente ambicionado por los artistas: la creación de una academia de pintura con patrocinio oficial.

En Italia, estas demandas darían frutos tempranos: Giorgio Vasari (el autor de *Le Vite*, 1550) fundaría en Florencia en el año de 1563 la primera academia de arte con patrocinio oficial —gracias al duque Cosme de Médicis— con el nombre de *Accademia del Disegno* y, pocos años después, en 1571, en esa misma ciudad se daría la orden de eximir a los artistas de su obligación de pertenecer a los gremios, así como de todos los deberes que dicha condición les acarrea. Pero más importante

aún —para el estudio del arte— fue el nivel intelectual que a ese debate le dieron los artistas y humanistas italianos, al conducir su desarrollo hacia una especulación de carácter “filosófico” (como atinadamente observó Benedetto Varchi en 1549) sobre la naturaleza de cada una de las artes, que tuvo una importancia tal que, a partir de esos escritos, se sentarían las bases que permitieron posteriormente sistematizar las indagaciones teóricas sobre la creación artística en general.

En España, la discusión teórica sobre este tema se basó en las mismas razones, tópicos y ejemplos dados por los tratadistas italianos. Sin embargo, en el siglo XVII español, lo que realmente consumía el esfuerzo de los artistas —en relación a este asunto— era el de satisfacer sus demandas de orden pragmático, tales como ser eximidos de cargas fiscales (como por ejemplo, las alcabalas en la venta de sus obras), de sus obligaciones con las cofradías religiosas y los gremios, del servicio militar, etcétera. También aspiraban a la posibilidad de solicitar cargos honoríficos como parte de sus deseos por acceder al *status* de “hidalguía” y sus consecuentes beneficios. Pero había algo más de suma importancia —que también estaban solicitando los pintores madrileños desde principios del siglo—, tal como consta en los *Memoriales* del caso: la fundación de una Academia puesta bajo el patrocinio real. En esta lucha por la dignificación del arte y los artistas sobresalió Vicente Carducho, quien dio la pelea en dos frentes, el académico, con su magnífico tratado *Diálogos de la Pintura* (1633), donde expuso sus argumentos en defensa de la nobleza del arte de la pintura y transcribió los “pareceres” que “elevados ingenios” como Lope de Vega, escribieron en apoyo de esa causa; y el jurídico —en su pleito contra el fiscal de Madrid— donde obtuvo gran éxito:

Débele el arte —escribiría Palomino (1724) en su biografía de Carducho—⁴ in moral gratitud por haber sido el que litigó su inmunidad de la alcabala (...) con tan buena fortuna que se ejecutorió a favor de la pintura en el año de 1633.

Asimismo, tenemos noticias —también a través de Palomino— que fundó “un gran seminario de discípulos”, esto es, una academia privada. Sin embargo, su gran deseo de crear una institución puesta bajo el patrocinio real no lo vería cumplido, ya que fue hasta 1752 cuando se fundaría la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la primera en España de esa condición.

La influencia de dicho pintor se extendió, sin duda, hasta tierras americanas. Si quisiéramos encontrar en la Nueva España una figura equivalente a la de Carducho

⁴ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y la Escala Óptica*, tres tomos, Aguilar, Madrid, 1988, tomo III, p. 151.

en su combate a favor de esta causa, todo señalaría a un pintor cuya excepcional personalidad fue decisiva en el desarrollo de los acontecimientos que tuvieron lugar dentro de la vida artística en la primera mitad del siglo XVIII novohispano: me refiero a José de Ibarra (1685-1756) quien, siguiendo los pasos de Carducho, defendió en varias instancias la liberalidad del arte de la pintura y los intereses socioeconómicos de los artistas, tanto a través de argumentaciones académicas como de alegatos ante las autoridades correspondientes. Asimismo, fundó una academia de pintura particular y todo nos lleva a pensar que fue también el autor del tratado sobre la pintura, *El Arte Maestra*, que es el que ahora nos ocupa.

Ibarra, nacido en Guadalajara en 1685 (hijo de morisco y mulata, ambos libres) ingresó a los dieciséis años en el taller que tenía en la Ciudad de México el pintor Juan Correa (1646-1716). Posteriormente, se sabe que estuvo vinculado con el grupo de artistas que trabajaban alrededor de la Academia de Pintura creada en forma particular por los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, en torno de 1722 (Cf. Guillermo Tovar y de Teresa, 1988),⁵ de donde surgió una nueva expresión pictórica derivada del arte del sevillano Bartolomé Murillo (1617-1682), cuya notoria influencia permeó la creación pictórica durante casi todo el siglo XVIII novohispano. Innovación estética atribuida fundamentalmente a Juan Rodríguez Juárez, a quien menciona nuestro autor novohispano, junto con Carlos de Villalpando (el hijo del gran Cristóbal) y Juan Francisco de Aguilera, destacándolos como los artistas más notables de su época. No está de más recordar que los tres pertenecieron al mismo círculo de amigos y colegas de José de Ibarra.

Sabemos por un documento fechado en 1753 (Cf. Mina Ramírez Montes, 2001)⁶ que Ibarra fue quien encabezó un grupo de artífices (pintores, grabadores y un arquitecto) entre los que se contaban Juan Patricio Morlete, Francisco Antonio Vallejo, Miguel Cabrera, Manuel Carcanio, Baltasar Troncoso y Sotomayor, los cuales se presentaron ante las autoridades del Ayuntamiento para elevar una solicitud al virrey Revillagigedo con el fin de que ordenara cerrar aquellos “obradores” que en la Ciudad de México tenían “para su comercio” mulatos y españoles no examinados en las artes de la pintura y el grabado. Y, asimismo, demandaban que se penalizara a los que sin ser “abridores” (esto es, sin estar entrenados para “abrir láminas”) y, además, racialmen-

⁵ Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte*, dos tomos, prólogo de José Pascual Buxó, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, tomo II, pp. 104-105.

⁶ Mina Ramírez Montes, “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 78, UNAM, México, 2001, pp. 103-128.

te considerados de “inferior calidad”, poseían “tórculos en que tiran estampas”.

En el documento citado también se aprovechó la ocasión para hacer una decidida defensa de la nobleza, dignidad, ingenuidad y liberalidad del arte de la pintura (incluido el grabado) a través de una erudita disertación basada en un bien fundado conocimiento de los argumentos y *topoi* que empleaban para ese mismo fin los tratadistas europeos. Además, hay otro aspecto de este documento que ahora nos importa destacar: la extraordinaria similitud que muestra tener con algunos de los pasajes de *El ArteMaestra*, la cual se advierte no sólo en el contenido de uno y otro, sino también por el mismo tipo de recursos retórico-persuasivos utilizados en ambos discursos. Todo ello nos permite inferir —con la cautela que toda hipótesis requiere— que en los dos escritos está presente la pluma de José de Ibarra. Es más, en 1754, el mismo Ibarra, acompañado nuevamente por un grupo de pintores, algunos de los mencionados en su gestión anterior (como Cabrera, Vallejo y Morlete), más otros nuevos (entre ellos José de Alcázar), acudió ante un notario para formalizar la fundación de una Academia de Pintura que, de hecho, ya estaba funcionando bajo su dirección (Cf. Xavier Moyssén, 1965)⁷ y para la cual —según consta en otro documento— se solicitaría que fuese acogida bajo el patrocinio real, cosa que Ibarra —al igual que antes Carducho— nunca vería realizado, puesto que fue hasta 1783 cuando el rey ilustrado Carlos III dio la orden para la fundación de la Real Academia de San Carlos de Nueva España, la cual abrió oficialmente sus puertas en 1785; para entonces, hacía casi treinta años que Ibarra había muerto.

Todo indica que este tratado —cuya edición y estudio publiqué en un libro intitulado *El ArteMaestra. Un tratado de pintura novohispano*⁸ formó parte de un proyecto imaginado por el grupo de pintores presididos por Ibarra, en el cual se contemplaba, en primer término, la creación formal de una academia de pintura, regida por sus propias constituciones⁹ y amparada por el patrocinio real. Evidentemente, esta nueva institución



Giorgio Vasari, *La Terza et vltima parte de le Vite de gli Architecttorii, Pittori et Scultori*, Firenze, 1550

tendría bajo su cuidado la función de salvaguardar la “dignidad” del arte pictórico, así como el “decoro” en la representación de las imágenes sagradas, ambos supuestamente en peligro por la cada vez más creciente intromisión en dicha actividad de pintores imagineros no examinados (y de “inferior calidad”), así como de sus tratantes. Sin embargo, a todas luces se veía que lo que ambicionaban los miembros de este grupo selecto era obtener el monopolio de la enseñanza de la pintura, de la difusión y del mercado de sus productos artísticos, así como la autoridad moral e intelectual para fijar el canon estético a seguir. Y *El ArteMaestra* resultaba fundamental para sustentar —en el aspecto teórico— el prestigio que aquí y en la Península se requería para alcanzar tales propósitos.

Pero ¿quién sería el pintor profesional que tuviese, a la par de una buena pluma, una amplia cultura sobre la literatura artística que le permitiesen escribir un tratado que siguiera el modelo de los que surgían en Europa? Las intenciones que encerraban los tratados europeos eran las de transmitir de manera didáctica, organizada y controlada, aquellos fundamentos de la teoría y la práctica artísticas que habían sido formulados en tratados precedentes y que ahora debían adecuarse a los nuevos tiempos y conveniencias, puestos al servicio del dominio que deseaban ejercer las academias oficiales sobre esas áreas del conocimiento. El interés de Ibarra en un

⁷ Xavier Moyssén, “La primera academia de pintura en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 34, UNAM, México, 1965, pp. 15-29.

⁸ Myrna Soto, *El ArteMaestra. Un tratado de pintura novohispano*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. (Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 23), UNAM, México, 2005.

⁹ En el siglo XIX, José Bernardo Couto, en su libro *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* dio a conocer parte del capítulo nueve de los “Estatutos o constituciones que deberá observar y guardar la Academia de la muy noble e inmemorial arte de la Pintura”, las que dijo haber visto en poder de un biznieto del pintor Miguel Cabrera, quien en dicho documento, encabezó con su firma las de los otros pintores en su calidad de presidente de la Academia de Pintura, al haber sucedido en ese cargo a su fundador José de Ibarra tras su fallecimiento. (Cf. la edición, prólogo y notas de Manuel Toussaint, 1979, Fondo de Cultura Económica, México pp. 99, 141, nota 53).

tratado de esa índole era el de mostrar que no sólo poseía como artista una vasta experiencia de taller, sino además un profundo conocimiento teórico sobre el arte y sus textos escritos.

Todo apunta a José de Ibarra como el único artista capaz de haber llevado a cabo dicha empresa: no sólo residía la Academia de Pintura, sin duda proyectada por él, dado que —según se asienta en el acta de su fundación— era “el decano de los pintores” y además había sido maestro de muchos de ellos. Por otra parte, tenía la autoridad que le daba el enorme prestigio social que, como artista, disfrutaba en ese momento, al punto que, el literato y humanista Cayetano de Cabrera y Quintero le solicitó un dibujo para el grabado que ilustraría la portada de su magna obra intitulada *Escudo de Armas de México* (1746); en el texto, Cabrera se refería a su admirado pintor y amigo José de Ibarra como “el Murillo de la Nueva España”,¹⁰ muy dentro de esa línea retórica que se empleaba, en ésa y otras épocas, para rendir el máximo elogio a un artista. (Pacheco había utilizado ese mismo recurso respecto de Navarrete el Mudo, a quien llamó “el Apeles español”.)

La enorme ascendencia que Ibarra mostraba tener sobre sus colegas también se debía a su bien fundada

¹⁰ Cayetano Javier de Cabrera y Quintero *Escudo de Armas de México*, Est. hist. y cronología de Víctor M. Ruiz Naufal, Instituto Mexicano del Seguro Social, edición facsimilar de la de 1746, libro II, México, 1981, p. 163.

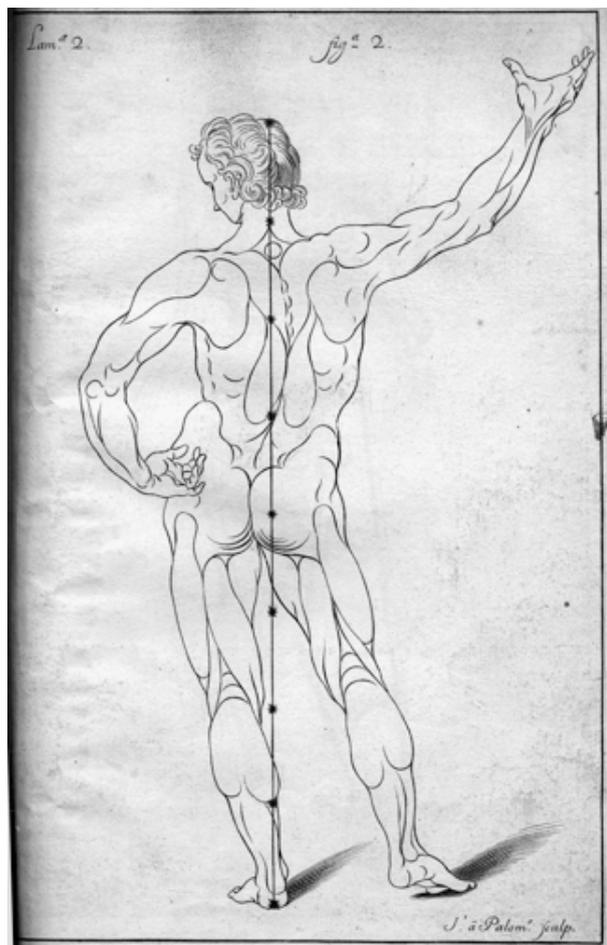


Lámina 2, en Antonio Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, tomo II, Madrid, 1724

fama de pintor letrado: al parecer, era de todos conocido —Miguel Cabrera lo atestigua en su *Maravilla Americana* (1756) —que Ibarra había ido recogiendo “noticias individuales y seguras” de “insignes pintores” del presente y del pasado¹¹ (papeles que lamentablemente no han llegado hasta nosotros). También se sabía —y se conserva algún impreso— de las incursiones que, de cuando en cuando, hacía Ibarra en el campo de la creación poética.¹²

Pero, ¿a qué clase de información debió tener acceso un artista como Ibarra para llevar a cabo esa ardua tarea con tan puntuales propósitos? No hay duda que a través de embarques de libros y viajeros particulares habían llegado a Nueva España algunas ediciones originales de tratados pictóricos europeos, pero en muy corto número, puesto que el interés sobre este tipo de escritos (así como de sus traducciones impresas) surgiría posteriormente tanto en España como en estas tierras, vinculado a la fundación de las academias oficiales, a diferencia de los tratados sobre arquitectura, que fueron traducidos en la Metrópoli muy tempranamente y llegaron a Nueva España desde el siglo XVI.¹³

Existía otra vía muy importante —aunque a veces desdeñada por los estudiosos— para allegarse información: los llamados “libros de mano” o “papeles de mano”, esto es, copias manuscritas de los grandes tratados de la pintura (publicados o inéditos) que circulaban entre los artistas y sus talleres. Por la testamentaria de Ibarra —copia de la cual me facilitó Guillermo Tovar y de Teresa tan generosamente—¹⁴ sabemos que dicho pintor poseía un libro de mano “en dos Tomitos” del tratado de Vicente Carducho (*Diálogos de la Pintura*, 1633). El problema de este tipo de fuentes manuscritas que solían intercambiarse los artistas era que, en su mayoría, se trataba de

¹¹ Miguel Cabrera, *Maravilla Americana*, Edición facsimilar de la de 1756, Secretaría de Cultura, Puebla, 1998, p. 32.

¹² Los versos que conocemos de José de Ibarra aparecieron en un folleto impreso en Nueva Galicia (1742) bajo el título de *Accion Gratuitatoria*, (Cfr. Guillermo Tovar de Teresa, 1988, *op. cit.*, pp. 215-217). También los transcribe José Mariano Beristáin de Souza, *sub voce* Buzeta, fray Pedro José en *Biblioteca Hispano americana septentrional*, dos tomos, Ediciones Fuente Cultural, México, 1947, pp. 301-302.

¹³ Cf. Kropfinger-von Kügelgen, Helga, “Exportación de libros europeos de Sevilla a la Nueva España en el año de 1586”, en *El proyecto México de la Fundación Alemana para la Investigación Científica. Libros europeos en la Nueva España a fines del siglo XVI*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1973, pp. 30, 88, 89. En los registros de “Ida de Naves” que proporciona la autora aparecen los tratados arquitectónicos de Vitruvio, Alberti y Serlio junto con otros que versan sobre fortificaciones. De Serlio aparecen registrados tres ejemplares: una versión latina (1569), una italiana (1566) y otra en lengua castellana (de los libros III y IV) traducida por Francisco Villalpando (la primera traducción se editó en Toledo en 1522; la segunda se reeditó en 1563 y la tercera de 1573 es la que registra esta lista de libros que llegaron a la Nueva España). El tratado de arquitectura de Alberti que aparece enlistado bajo el título *Los diez libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberti*, es el de la traducción castellana de Francisco Lozano (Madrid, 1582).

¹⁴ El documento procede del Archivo Cervantes, Ciudad de México.

Es evidente que *El Arte Maestra* estaba dedicado, en primer término, a los jóvenes que se iniciaban en el aprendizaje de la pintura, por cuanto que el autor se dirige explícitamente a ellos en varias ocasiones.

transcripciones fragmentarias, a menudo deficientemente copiadas e incluso mal traducidas o interpretadas, ya que difícilmente procedían de las versiones originales, por lo que en muchas de ellas ya se había perdido toda referencia al autor y, en algunos casos, tampoco existía interés por identificarlo, puesto que esos saberes se consideraban del acervo común, que se transmitían y enseñaban como parte ordinaria del oficio.

Ello explica que tratadistas menores, al acudir a esta clase de fuentes, no siempre transcribiesen con fidelidad ciertos pasajes pertenecientes a tratados de otros autores y, mucho menos, que señalasen el nombre de éstos. Sin embargo, esta forma de compartir información hizo posible que los artistas estuviesen al tanto de las nuevas técnicas, recetas, preceptos y concepciones. Y por supuesto, que la Nueva España no quedaba fuera de la circulación de los “papeles de mano” que mantenían los talleres de los artistas europeos.¹⁵ De modo, pues, que otro reto que se plantea en el estudio de este tipo de documentos es el rastreo de sus fuentes. La mayor dificultad radica en que la mayoría de los autores de tratados de esta índole, tan numerosos en la literatura artística europea, tenían por costumbre —implícitamente sancionada como lícita en su tiempo— de apropiarse en mayor o menor medida, y aun en ocasiones literalmente, de los textos de otros autores, sin preocuparse por mencionar su procedencia o, peor aún, ocultándola, tal como lo hace nuestro autor novohispano.

¹⁵ El gran tratado de Francisco Pacheco intitulado *Arte de la Pintura* fue concluido por el artista en 1638 y publicado póstumamente en 1649. Sin embargo, el capítulo XII fue publicado por el pintor, en forma de folleto, años antes de terminar el resto del tratado bajo el encabezamiento de *Francisco Pacheco. Al Lector. De cómo comunicar a algunos curiosos del arte de la pintura este capítulo de mi libro antes de sacarlo a luz, porque el intento que trata no depende de otro por calificar por esta pequeña muestra todo lo restante que escribo de esta profesión*. La fecha de su publicación se ignora pero se infiere que fue anterior a la publicación de los *Diálogos de la Pintura* (1633) de Vicente Carducho por una carta (fechada en 1634) que Pacheco dirige a Diego Valentín Díaz, donde le informa que su folleto fue publicado quince años antes y tuvo una gran difusión: “anduvo en manos de muchos pintores y llegó a Portugal y a las Indias”. De esta carta —importante en muchos aspectos— lo que ahora nos interesa destacar es el circuito de información que existía en los talleres de artistas entre Europa y América. Ver Bassegoda i Hugas, Bonaventura (1990) edición, introducción y notas a Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Cátedra. Madrid, Cap. XII, 421, nota 1.

El modo en que procede Ibarra es el siguiente: tomando como base un tratado italiano sobre la pintura —prácticamente desconocido en el ámbito de los pintores y tratadistas del arte— escrito por el padre jesuita Francesco Lana Te rzi, con el título *L'Arte Maestra discorre sopra l'arte della Pittura. Mostrando il modo de perfectionarla, con varie inventioni, e regole pratiche appartenenti á questa materia* (Brescia, 1670), el novohispano elabora su propio texto. En este proceso de apropiación se sirve de varios recursos, tales como la copia directa, la glosa y el resumen; pero va más allá, puesto que es evidente que su intención no fue la de limitarse a traducir y divulgar, de manera abreviada, un tratado pictórico e u ropeo en beneficio de sus alumnos, colegas y contertulios de intereses afines, sino, abiertamente, la de escribir un tratado propio capaz de atender las necesidades específicas del conocimiento, tanto teórico como práctico, que demandaba la enseñanza de la pintura dentro del gran proyecto que él mismo había concebido, esto es, la fundación de su Academia. Y, sin duda también, estaba orientado a satisfacer las expectativas artísticas e ideológicas del entorno social y cultural en que trabajaba y en el que disfrutaba de una bien ganada fama de pintor docto.

La manipulación a que sometió Ibarra el texto del jesuita italiano, con la clara intención de adaptarlo al ámbito novohispano, es más compleja de lo que parece en una primera lectura, puesto que —bien mirada— nos revela tanto la orientación de sus concepciones estéticas, como sus recónditas intenciones de carácter práctico. Ello se advierte no sólo en aquellos pasajes que Ibarra trasladó intactos del tratado de Lana, sino también por los que desechó. Sus interpretaciones, sutiles modificaciones y disensiones respecto de ciertos pasajes del texto italiano, así como las interpolaciones propias, nos iluminan acerca de cuál haya sido el verdadero propósito de su traducción. Uno de los aspectos que potencia el valor de este documento y lo convierte en algo singular y valioso para el estudio del arte novohispano es el pasaje —antes mencionado— a través del cual Ibarra introduce sus propias opiniones críticas acerca de tres pintores contemporáneos suyos: Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), Carlos de Villalpando (n. 1680) y Juan Francisco Aguilera

(activo entre los años 1720 y 1730), a quienes les atribuye un notable aporte técnico que —a su parecer— revoluciona la pintura de su tiempo. Es el único testimonio directo de esta naturaleza que hasta la fecha conozcamos, y su interés aumenta si consideramos que proviene de un pintor que, como Ibarra, tuvo un papel tan señero en los acontecimientos artísticos de la primera mitad del siglo XVIII en la Nueva España. No menos debe ponderarse el valor de su referencia a “la pintura de plumas de nuestras Indias”, antes comentada.

Pero debemos volver a la pregunta obligada: ¿cuáles fueron las razones que impulsaron a Ibarra a elegir precisamente ese tratado italiano con el objeto de hacerlo suyo adaptándolo a su particular circunstancia vital e intelectual? No debe pasarse por alto que nos encontramos frente a un pintor reconocido en su tiempo como artista culto y de buena pluma, y esto nos obliga a pensar que no debió elegir su fuente con descuido. Por lo demás, su traducción tan ajustada al original y las hábiles intervenciones realizadas en algunos pasajes del tratado de Lana, así como las interpolaciones al mismo, sólo pudieron provenir de alguien que, además de poseer un notable dominio de la literatura artística, tuviera la experiencia directa del taller; solamente así se explica la clase de traducción comprensiva y no mecánica del texto, al igual que la competencia que muestra tener en el traslado del italiano al español de la terminología técnica empleada por el jesuita lombardo. El único pintor que en ese momento reunía las condiciones para llevar a cabo esa tarea era José de Ibarra.



Anteportada, Antonio Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, tomo II, Madrid, 1724 (El dibujo para el grabado es del autor)

A nuestro parecer, en la elección que hizo Ibarra de esta fuente prevalecieron dos buenas razones, felizmente entrelazadas: una de orden intelectual y otra de conveniencia práctica. Empezaré por referirme a esta última: la apropiación enmascarada de un texto ajeno y lo conveniente que debió resultarle para su personal propósito un tratado italiano de pintura casi desconocido, puesto que su autor, Francesco Lana, si bien era ampliamente celebrado como naturalista, físico y humanista, no se vinculaba con el campo de arte debido a su desafortunada decisión de incluir su breve tratado de pintura en un libro que disertaba acerca de asuntos tales como los métodos para el uso de la escritura cifrada y la de los ciegos, el lenguaje de los sordomudos, no menos que los requerimientos para elaborar una “Panacea” que curara toda clase de enfermedades; y por si esto fuera poco, aun se extendía a considerar el mejor “camino para encontrar la Piedra Filosofal” o las maneras de construir autómatas (aves voladoras) y una nave que “camine sustentada en el aire, a remos y velas”. De esto y más se ocupaba en su libro misceláneo intitulado *Podromo overo saggio di alcune inventioni nuove premesso all'Arte Maestra...* (Brescia, 1670).¹⁶ No es difícil entender la causa de que ese tratado sobre la pintura pasara inadvertido para los pintores y tratadistas del arte. Por otro lado, lo que llevó al padre Lana a incluir su discurso sobre la pintura en ese compendio de ingeniosas invenciones suyas fue que también ofrecía en él algunas relativas al arte de la pintura, como por ejemplo una novedosa técnica para pintar sobre vidrio.

Sin embargo, dentro de ese gran silencio que cubrió el tratado pictórico del padre Lana, se dieron —hasta donde sabemos— dos excepciones: una en el Viejo Mundo, durante el siglo XVII, la del pintor italiano Giovanni Battista Volpato (Bassano di Grappa, 1633-1706) y otra en tierras americanas, en el siglo XVIII, la del pintor José de Ibarra. Intriga saber cómo llegó a manos del novohispano ese tratado italiano, aunque es dable suponer que sería a través de algún padre de la Compañía de Jesús, por más que hasta la fecha no se haya podido comprobar la circulación del *Podromo* en la Nueva España; lo que sí consta es que aquí circuló su obra científica más importante: un tratado sobre filosofía natural intitulado *Magisterium naturae, et artis...*¹⁷ Tampoco puede descartarse que Ibarra hubiese conocido *El Arte Maestra* del jesuita lombardo a través de algún “libro de mano”.

El caso es que Ibarra no sólo llega a conocer dicho tratado, sino que se lo apropia disimulando el hecho de

¹⁶ Cf. nota 1.

¹⁷ *Magisterium naturae, et artis: opus physico-mathematicum: in quo occultiora naturalis philosophiae principia manifestantur, et multipliciter experimentorum, tum demonstrationum serie comprobantur: ac demum tam antiqua pene omnia artis inventa quam multa nova ab ipso autore excogitata in lucem profertur*, Parma 1684.

dos maneras: una, omitiendo las alusiones que Lana hizo a lugares y circunstancias que pudieran revelar que el tratado había sido escrito en Italia y, consecuentemente, para otro tipo de destinatarios; y dos, echando mano del siguiente ardid: en su Capítulo II, nuestro autor novohispano, en mitad de un lugar copiado a la letra del tratado italiano, introduce un pasaje en el que cita por su nombre al jesuita (“El P. Francisco Lana de la Compañía de Jesús”), con el propósito de dar una recomendación técnica suya, pero aludiéndolo como si se refiriese a un autor totalmente ajeno al texto que estaba transcribiendo casi literalmente. La otra excepción atañe al pintor Giovanni Battista Volpato, autor de un tratado de pintura intitulado *Modo de tener nel dipingere* (1680 c.), cuyo manuscrito se conservó en la Biblioteca Pública de Bassano, hasta que fue rescatado y publicado por primera vez por Mary P. Merrifield en 1849.¹⁸ La actitud de Volpato es muy diferente de la asumida por Ibarra, ya que además de citarlo frecuentemente por su nombre, reconoce en Lana una autoridad en la materia.

No es éste el lugar para hacer un estudio detallado del tratado de Francesco Lana, razón por la cual sólo mencionaré algunos puntos que, a mi entender, explican el gran interés que suscitó en Ibarra. En primer término, el título del tratado, así como algunos de sus pasajes, sólo pueden ser interpretados como una defensa de la pintura en tanto que ésta debe ser reconocida como arte liberal. Este tema, que probablemente para el tratadista italiano del siglo XVIII se mantenía como un tópico de prestigio obligado, para José de Ibarra y sus colegas novohispanos de la primera mitad del XVIII se hallaba en plena vigencia. Otro aspecto que debió atraer su atención fue que este tratado respondía a un modelo teórico-práctico muy adecuado para su proyecto. Pero su elección fue evidentemente más allá de motivos circunstanciales: *El Arte Maestra* de Ibarra fue el resultado de una afinidad estética con el pensamiento de Lana, con sus postulados teóricos, sus fuentes —citadas o implícitas—, así como con el tono erudito de la exposición.

Sin embargo, entre el tratadista italiano —surgido en el ámbito de la escuela colorista del norte de Italia— y las aspiraciones de un pintor novohispano que lucha por imponer en su contexto artístico un canon derivado del español Bartolomé Murillo, no sólo mediaban distancias geográficas y temporales, sino tradiciones pictóricas diversas, que marcaban ciertos matices diferentes en sus ideales artísticos, tal como permite advertirlo el cuidadoso cotejo de ambos documentos. Y es precisamente esta fina labor de adaptación —en ocasiones polémica— del texto de Lana por parte de Ibarra donde

¹⁸ Mary P. Merrifield, *Medieval and Renaissance Treatises on the Art of Painting*, Dover Publications, New York, 1999.



Anteportada, Antonio Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, tomo I, Madrid, 1715 (El dibujo para el grabado es del autor)

hace su aparición la singularidad artística del pintor novohispano. El ejemplo más significativo a este respecto procede del Capítulo III, “Preceptos pertenecientes al colorido”, donde el padre Lana dedica una extensa parte del mismo a explicar a los principiantes cómo se debe organizar la paleta y cómo se deben hacer las templas que van en ella. Toda esa minuciosa explicación técnica —que Lana consideraba muy importante para la enseñanza de la pintura— fue desechada por Ibarra por causa de su evidente desacuerdo con las concepciones estilísticas del jesuita italiano, que se inferían a través de la organización de su paleta.

El estudio tan importante de la “paleta” adquirió una relevancia formal a partir de 1684 con la publicación del libro de Roger de Piles intitulado *Les Premiers Éléments de la Peinture Pratique*, realizado en colaboración con el pintor J.B. Corneille. La organización canónica de la paleta —tal como describe el padre Lana la suya— llevaba el propósito de formar con las templas una serie tonal (claros, medias tintas, oscuros). Se utilizaba fundamentalmente el blanco (y, si era el caso, se agregaba un poco de negro) para realizar las gradaciones de los pigmentos. Dichas templas se preparaban anticipadamente con sumo cuidado y se colocaban en la paleta en un orden preestablecido, dentro del cual el blanco debía ocupar el extremo derecho de la misma y el negro el izquierdo. Se solían preparar varias paletas para la elaboración de un mismo cuadro, dependiendo de las diversas series tonales requeridas.

Este sistema de organizar la paleta llegó a ser tan complejo que, a finales del siglo XVIII, “algunos paisajistas ingleses consideraban que el carácter de la pintura dependía de la disposición de la paleta” (Gage, 1993).¹⁹ Sin embargo, Rubens (1577-1640), tal como afirma Pierre Le Brun en 1635, colocaba —al igual que otros pintores coloristas del siglo XVII— el color blanco en el centro de la paleta y, obviamente, debieron agregar algunos colores puros para obtener lo que se conoce como “mezcla óptica”, que es el resultado de una técnica empleada en algunas partes de la pintura (especialmente en las carnaciones), consistente en dar toques de distintos colores puros —contiguos pero sin mezclarse— de tal manera que, contemplados desde un determinado umbral de visión —previsto por el pintor— sus tintas se fundieran “en el ojo”, logrando un efecto visual muy rico, que no puede obtenerse a través de las mezclas de pigmentos o templeas hechas en la paleta, como recomendaba Lana. La descripción de esta última práctica hecha por el jesuita italiano fue sustituida en el texto novohispano por un importante pasaje en el cual Ibarra expresa enfáticamente su contradicción con el texto que traduce:

Algunos hazen sobre la paleta varias templeas acomodadas a el uso que ha de tener de ellas: en estos nuestros Reynos de las Indias, duro muchos años esta destemplada necedad; hasta que Juan Rodriguez Juarez, el Villalpando, y Aguilera famosissimos en las pinturas despreciaron con animo verdaderamente heroico esta cansada timidez introduciendo las mezclas de los colores de los pinzeles al lienzo.

Evidentemente, Ibarra se refería a la “mezcla óptica” que utiliza los colores puros, sólo mezclados con sus aceites aglutinantes.

Atenderé ahora otro aspecto sumamente interesante del documento que nos ocupa, que debe ser enfocado desde una perspectiva histórica y, por ende, planteado y

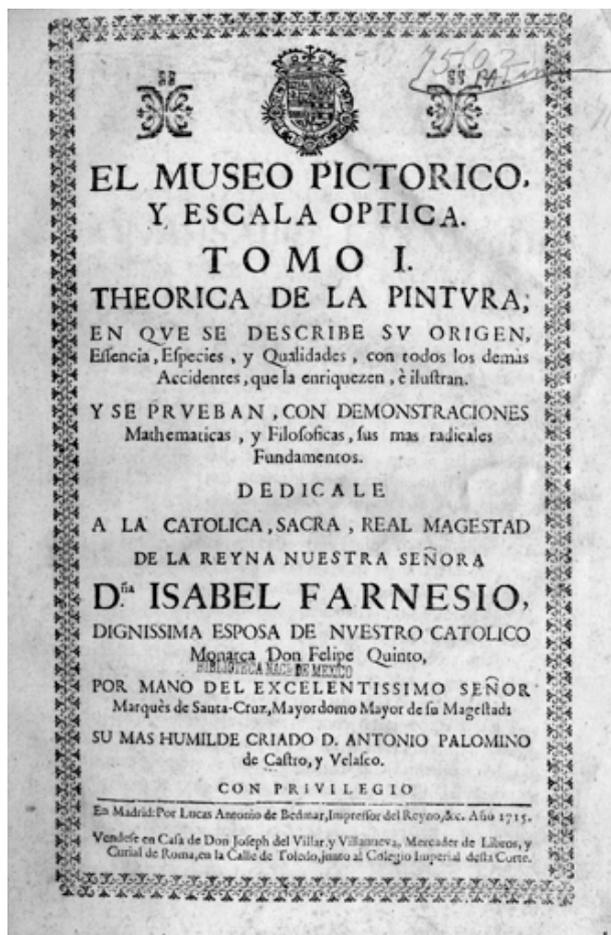
¹⁹ John Gage, *Color y cultura*, traducción de Adolfo Gómez Cedillo y Rafael Jackson Martín. Madrid: Si ruela, 1993.

valorado con prudencia: si bien es verdad que *El Arte Maestra* de José de Ibarra es el resultado de una apropiación enmascarada del tratado del mismo nombre escrito por Francesco Lana, no es menos cierto que el jesuita italiano se apropia también, en parte, de los escritos de otros tratadistas. En algunos casos, Lana menciona por su nombre a los autores de las fuentes que utiliza (Vitruvio, Horacio, Villalpando, Filandro, etcétera), pero en otros, no sólo oculta la procedencia de los textos que glosa o transcribe, sino que los hace pasar también como propios. Esto ocurre de manera importante respecto de los tratados de Leon Battista Alberti (*De Pictura*, 1435) y Pierre Le Brun (*Recueil des essais des merveilles de la peinture*, 1635), que permaneció inédito hasta su publicación parcial por Merrifield.²⁰ En este último caso, pudiera ser que Le Brun y el padre Lana hayan utilizado una fuente común, pero con relación al tratado de Alberti ocurre que Lana hace pasar como propios sus conceptos, teorías, preceptos y términos, incluso recurre a los mismos *topoi* que Alberti seleccionó de la tradición literaria para ejemplificar sus reflexiones. En suma, en buena parte de su tratado, Lana habla por boca de Alberti, lo que no debe sorprendernos si se considera que en *De Pictura* se sentaron las bases, no sólo de la teoría artística del Renacimiento, sino —en general— de los estudios de esta disciplina, de suerte que, necesariamente, los tratados que le siguieron quedaron en deuda con él. En todo caso, lo que puede llamar la atención es el hecho de que Lana nunca haya mencionado la fuente que dio sustancia a su texto.

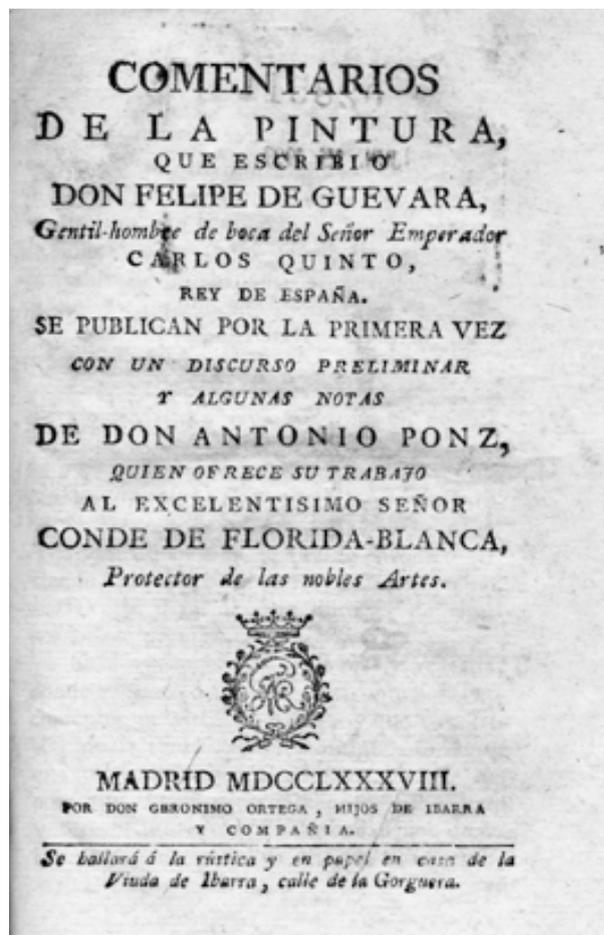
En descargo tanto de Lana como de nuestro autor novohispano, debemos hacer énfasis en el hecho de que esa inveterada costumbre de hacer pasar como propios los textos ajenos, no tenía en su tiempo las mismas connotaciones negativas, tanto en lo intelectual como en lo moral, que tienen ahora. En nuestros días, la apropiación encubierta de un texto ajeno es una práctica no del todo desaparecida a la que damos el nombre de plagio y quien la ejerce, según el consenso unánime del mundo

²⁰ Cf. nota 17.

El interés de De Ibarra era mostrar que no sólo poseía como artista una vasta experiencia de taller, sino además un profundo conocimiento teórico sobre el arte y sus textos escritos.



Antonio Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, tomo I, Madrid, 1715. Biblioteca Nacional de México



Felipe Guevara, *Comentarios de la pintura*, Madrid, 1788. Escrito en 1560, ca. Biblioteca Nacional de México

académico, no sólo muestra una total carencia de ética profesional, sino una vergonzosa miseria intelectual.

En el pasado, sin embargo, esa práctica no sólo ocurría respecto de los textos verbales, sino asimismo de los visuales. Es innegable que éste era uno de los recursos principales de que se valía la pintura novohispana, en general, y la de José de Ibarra en particular. De este tema se ha ocupado Martín Wackernagel en su ya clásico estudio sobre los artistas florentinos del Renacimiento, en el cual, a propósito de los seguidores de Michelangelo como Bugiardini y Sebastiano del Piombo, que se sirvieron de los dibujos del maestro para sus pinturas, dice que hay un aspecto que debemos recordar y es el uso que hacían los artistas menores de los dibujos preparatorios realizados por maestros de rica inventiva, práctica que en aquel tiempo no se consideraba particularmente inusual ni mucho menos despreciable, desde el momento en que la originalidad y la novedad en la invención de las imágenes eran consideradas valores agregados y no propiedades indispensables en la obra de arte.²¹

Así pues, resulta inadecuado plantear el concepto de “originalidad” respecto de ese tipo de tratados menores, que son —ni más ni menos— el producto de una larga

cadena de apropiaciones; lo que sí procede en estos casos —puesto que nos proporciona mucha información acerca del contexto artístico de sus autores— es extraer las filiaciones estéticas que comparten con los grandes tratados que los precedieron, pues es ahí donde se advierten tanto las expectativas culturales de las sociedades en que vivieron, como sus propias intenciones artísticas. A este respecto, es digno de resaltar el hecho de que José de Ibarra haya tomado como materia prima de su escrito un tratado pictórico que, como el de Francesco Lana, está inserto en la gran corriente del humanismo italiano, que se sustenta en una armoniosa concordia entre la cultura pagana y la cristiana, ya que el novohispano bien pudo haber elegido un tratado sobre la pintura de carácter moralizante y, por ello, más acorde con la postura ortodoxa del pensamiento religioso que privaba en la Nueva España del siglo XVIII, tan contrastante con el ambiente intelectual que dio origen al tratado del jesuita italiano. Este hecho sólo puede ser interpretado como un acto de libertad de Ibarra, impulsado por su deseo de conseguir el patrocinio real para su recién fundada Academia de pintura, que no sólo permitiría a los artistas novohispanos adquirir una cierta autonomía intelectual respecto de sus opresivos patronos eclesiásticos, sino, a la vez, el consiguiente alivio de las cargas impuestas a su gremio, al adquirir un *status* social y profesional semejante al de sus colegas peninsulares. **U**

²¹ Martín Wackernagel (1994), *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino*, Carocci Editore Roma, La traducción es nuestra.