

iconografía e iconología de las quinas de la real expedición botánica del nuevo reino de granada

carlos agosto
osorio m.

INTRODUCCION

Con el nombre de "Quinología Pars Cuarta", aparece el compendio de los iconos de las quinas de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, publicados por el Instituto de Cultura Hispánica (1).

Iconos policromados y, a su vez, cada uno con su "doble" dibujado en tinta negra. Iconos descritos con el nombre científico de la planta representada. También, en la parte baja de cada icon, inmediatamente debajo del nombre, se encuentra su correspondiente número romano; al lado derecho la numeración asignada por el Jardín Botánico de Madrid, y en el extremo izquierdo la frase "sin firma" (2). Otras numeraciones se hallan en el margen superior derecha de los iconos.

Todas estas características, excepto el tamaño y el color, no estaban presentes en los iconos elaborados por los pintores de la Expedición Botánica bajo la dirección de José Celestino Mutis, y en tal caso, hacen parte del trabajo hecho por Sinforoso Mutis, y por Enrique Pérez Arbeláez al ultimar los detalles para la publicación de la quinología. "Dice Sinforoso Mutis en el discurso preliminar a la Historia de los Arboles de Quina, que su tío había dejado inconclusa y sin borrado-

El autor es biólogo de la Universidad del Valle. Docente transitorio por el Art. 99, decreto 080/80 de la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.

1. Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Quinas de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*. Edic. Cultura Hispánica. Madrid, 1957. Tomo 44 (T. 44), p. 149. Este volumen sobre las quinas reúne numerosos escritos de Mutis, Pérez Arbeláez, y otros; de ahora en adelante, abreviaremos la referencia a esta obra señalando el número del tomo: T. 44.

2. Únicamente el icono XVII, tiene la firma "Sánchez Americ. Pinx". Pérez Arbeláez comenta así este aspecto: "Llama también la atención en estos iconos, la omisión, al parecer intencionada, de las firmas de los pintores... Se nota el afán de someter a la caracterización a un mismo contenido y a idéntico esquema comparativo, lo que no pudo lograrse sin una construcción imaginativa que supliera los datos suministrados por los exsiccados de herbarios. No cabe duda de que los pintores se vieron forzados a suplir con la imaginación para llenar el dibujo estilizado propuesto por el taxonomista y por eso los iconos de esta parte de la flora son los menos artísticos, los menos naturales de toda la obra, y también los menos personales". *Ideas sobre la taxonomía de las quinas de la Real Expedición Botánica en general*. T. 44, p. 74.

res la cuarta parte, sistemática de esa obra, es decir, las últimas páginas de ella. Que él, Sinforoso, las compuso de acuerdo con las ideas que su tío, de viva voz, transmitió a don José Caldas" (3). Por su parte, Pérez Arbeláez, también precisa su trabajo: "Se ha de publicar cada lámina así: a) con un número de serie de publicación; b) con una determinación del género y de la especie; c) con una crítica de los sinónimos y con una nota bibliográfica de la descripción y determinación original. ... las láminas se han de publicar con cierta clasificación y no desvinculadas de la ciencia y del estado actual de nuestros conocimientos florísticos" (4).

De este modo, los iconos aparecen presentados como todo un trabajo sistemático sobre las quinas: la numeración, el nombre, el "iconum explicatio", la descripción en torno a las sinonimias; es decir, el trabajo que desde Sinforoso recoge Pérez Arbeláez (5). "Pars Quarta", como su nombre lo indica, es la parte cuarta y final del volumen consagrado a las quinas de la Flora de la Real Expedición Botánica.

Una vez suspendidos todos estos detalles que hacen de los iconos una formulación taxonómica del grupo de las quinas, se despeja la masa del dibujo propiamente dicha, con todos sus componentes sugeridos. Nuestro trabajo consiste, en hacer surgir en el lenguaje, una descripción de los objetos que aparecen en los dibujos; es decir, conformaciones de línea, volumen y color en los dibujos; de igual modo, sus connotaciones expresivas o de sentido que pudieran representar. En segundo lugar, intentaremos descifrar los iconos, es decir: ¿Qué tipo de contenidos botánicos se encuentran en el icon, desde los elementos de la historia natural del siglo XVIII?

¿Qué canon pictórico recorre de un extremo a otro al icon? ¿Cómo se articulan tales contenidos?

3. *Op. Cit.*, p. 69.

4. Pérez Arbeláez, E. *Bases para orientar la publicación de la Expedición Botánica de Nueva Granada, dirigida por don José Celestino Mutis*. Rev. de la Aca. Col. de Cienc. Exac. Fis. y Nat. 7 (25/26). Bogotá, 1946. p. 225.

5. Análisis comparativo entre las labores sistemáticas quinológicas de J. C. Mutis, Caldas, Triana, S. Mutis, Zea, Howard, Karsten, Humboldt y Bonpland. Cfr. T. 44, p. 71.

El presente trabajo intenta abordar el tipo de saber que circula y se oculta en aquellas figuras mudas y bellas de los iconos. Intenta abordar la manera como el saber botánico y pictórico están inscritos, las formas como se relacionan, y el campo social en que han surgido. Sobre esta multiplicidad de elementos, se demarca este intento de llevar a cabo un análisis iconográfico e iconológico de las quinas de la Real Expedición Botánica.

ALGUNAS REFERENCIAS HISTORICAS

Un primer acercamiento al estudio de los iconos de las quinas, nos pone en contacto con lo que han dicho algunos historiadores al respecto. En primer lugar, la iconografía ha sido, la mayoría de las veces, resaltada por su excelsa belleza, y para ello se cita una y otra vez la referencia de Humboldt a los dibujos de Mutis. "Hacíanse —dice Humboldt— los dibujos de la flora de Bogotá en papel "Grand Aigle" y se cogían al efecto las ramas más cargadas de flores. El análisis o anatomía de las partes de la fructificación se ponía al pie de la lámina. Parte de los colores procedía de materias colorantes indígenas desconocidas en Europa. Jamás se ha hecho colección alguna de dibujos más lujosa, y aún pudiera decirse que ni en más grande escala" (6). A este comentario de Humboldt se añaden variaciones utilizando reiteradamente expresiones que denotan la "belleza" de los iconos, es decir, nuevos comentarios que no pasan de ser el relato expresivo de un dibujo expresivo por sí mismo.

En particular, quisiéramos destacar la importante labor de Pérez Arbeláez en la difusión de la iconografía, pues sin desconocer el trabajo de Triana, es Pérez Arbeláez quien recupera del olvido este trabajo de la Expedición Botánica. De este modo, él ha insistido en la iconografía desde diversos puntos de vista. Por un lado, el número de especies que derivan de los iconos, coinciden con clasificaciones botánicas actuales. "Es notable que las especies que Mutis tuvo por distintas siguen siéndolo aunque no todos los nom-

6. Citado por, Giraldo Jaramillo, G. *Los Pintores de la Expedición Botánica*. Rev. de la Aca. Col. de Cienc. Exac. Fis. y Nat. 4 (14). Bogotá, 1941, p. 247.

bres que él impuso hayan mantenido su validez, o bien por razones de las prioridades o bien porque se las trasladó a otros géneros" (7). Al respecto, Pérez Arbeláez parece no darle mucha importancia al nombre, como si el nombre, en el siglo XVIII, no rescatara de un solo golpe la individualidad visible y enunciable de la planta: "Una planta está exactamente nombrada cuando ha recibido un nombre genérico y un nombre específico. El nombre específico hará conocer ante todo la planta que designa, puesto que encierra la diferencia, grabada sobre la planta misma" (8). Omisión del nombre: nuevamente reincidencia del enfoque descriptivo de Mutis; la palabra silenciada, la caligrafía no dicha, reforzarían el valor exhaustivo del dibujo botánico.

Otras referencias a la iconografía de las quinas, descansan sobre la articulación que pudiera tener el proyecto iconográfico con los demás trabajos realizados en torno de la quina, por el colectivo de la Expedición Botánica. De este modo, la iconografía, estaría en juego con los siguientes trabajos:

Real Proyecto del Estanco de la Quina y sus establecimientos, por don José Celestino Mutis. Apéndice: Relación Informativa Práctica de la Quina, por don Miguel de Santiesteban.

— Memoria sobre la Quina, según los principios del señor Mutis, por Francisco Antonio Zea.

— Memoria sobre el estado en general de las Quinas y, en particular, sobre las de Loja, por don Francisco José de Caldas.

— Historia de los Arboles de Quina, obra póstuma del doctor José Celestino Mutis, concluida y arreglada por don Sinforoso Mutis Consuegra.

En este sentido global, los análisis sobre los trabajos acerca de las quinas se comunican en su interior por una cierta recurrencia sobrevalorativa de lo que pudiera llamarse "las intenciones de Mutis"; cuando no, por un modelo histórico donde el documento cumple una cronología en función de la verdad, y se trata entonces de hacer la historia de los acontecimientos que con-

7. Pérez Arbeláez. T. 44, p. 69.

8. Linneo, C. *Philosophie Botanique*. París, 1788. Citado por Bachelard, S. Canguilhem, G. otros. *Introducción a la Historia de las Ciencias*. París, Hachette, 1970. pp. 147-175 (Trad. al español de Palau, L. A. mimeo, Univ. Nal. Medellín, 1981).

formarían la verdad final. Veamos: "Mutis, en el estudio de las Quinas, ocupó un puesto de vanguardia. Llegó a las avanzadas de la ciencia en su tiempo, cuando todo era noche, y, por eso, no es sino admirable que después de siglo y medio, le vemos regresar con cicatrices de errores, pero radiante de sus triunfos: su honestidad científica, su incansable tenacidad, su inmarcesible amor a la humanidad enferma. A él lo mató la declaración que se hizo en Madrid contra la eficacia de las quinas del Nuevo Reino. Un siglo de ciencia ha probado que esas quinas sí eran eficaces" (9). Desde el presente, siempre es posible mirar hacia atrás, y confirmar la validez de un acontecimiento, porque su recurrencia, en el presente, nos sugiera una eficacia que parecía prescribir en el pasado. La anterioridad cronológica es una inferioridad lógica; bajo esta concepción se planea el espejismo de un estado definitivo del saber (10). Sería como borrar el juego de circunstancias con que contaba la Expedición Botánica en su encuentro con la quina: asuntos de importancia científica desde el punto de vista sistemático, importancia médica ya que para Mutis el uso de la quina era una panacea para combatir gran cantidad de enfermedades, importancia económica al poder llegar a exportar a Europa un producto que alcanzara grandes demandas, rivalidades entre las distintas expediciones botánicas para llevar a cabo sus particulares proyectos científicos-económicos con la Corona. Una mirada, desde el presente, que invoque las preocupaciones de Mutis por las quinas debido a que en los años posteriores se ha demostrado la importancia del producto, supone homogenizar las particularidades de la obra de Mutis respecto de una idea de progreso de la razón científica. Es plegar una heterogeneidad de circunstancias —la farmacoterapia con las quinas, la sistemática sobre las quinas, la instauración de los quinares, la creación de un estanco— a una teleología histórica donde el final siempre fue feliz, mas no sus comienzos.

Por otro lado, basta indicar el problema de la producción quinera, donde se articula el proyecto de la creación del estanco, para señalar los efectos de esta noción global acerca de las quinas. En primer lugar, el problema de la forma

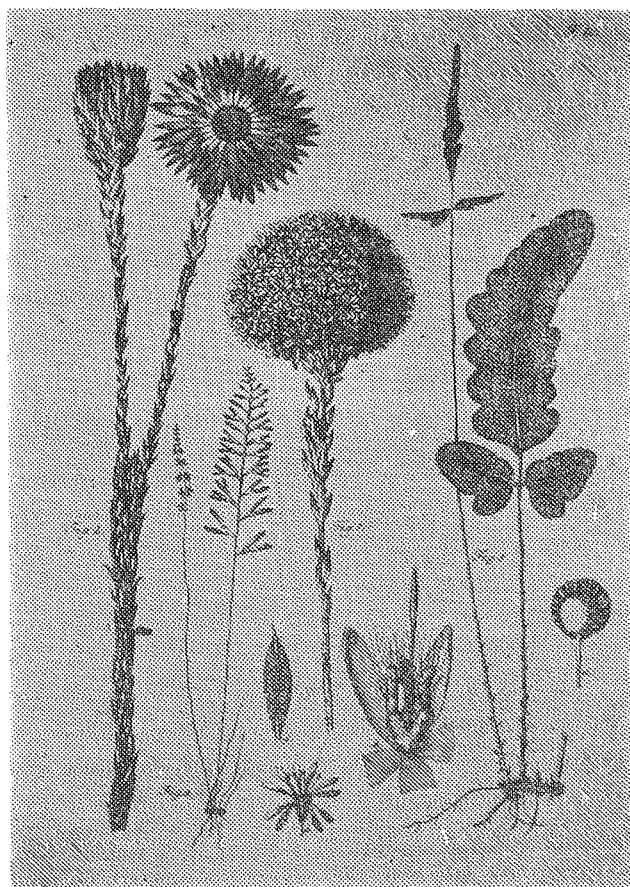
9. Pérez Arbeláez. T. 44, p. 39.

10. Sobre este aspecto, ver comentario en Canguilhem, G. *La Teoría Celular*. Rev. Sociología, UNAULA, 8/9. Medellín 1985, pp. 5-6.

destructora de la explotación de las quinas, estuvo presente en todas las producciones quínicas del siglo XVIII y siglo XIX. Como señala Ocampo, J. A. ⁽¹¹⁾, solamente hacia finales del siglo XIX, se pudo plantear el problema en condiciones objetivas, es decir: formación científica para controlar la alta hibridación de las especies más productoras, lo que equivale a establecer "una cuidadosa selección y aislamiento de las especies de mayor rendimiento"; y en segundo lugar, movilización de recursos económicos por parte de países productores, como será el caso del gobierno holandés en la colonia de Java. De este modo, habría que preguntarse si "las intenciones de Mutis" no sería más bien un prejuicio positivo, por parte de algunos análisis históricos, para exaltar una obra. Para Mutis, el control del cultivo de los quinas estaba directamente relacionado con el control económico que pudiera generar el estanco. Mutis veía entonces como problema, "derribar los árboles sin elección hasta talar los montes sin alguna relación al consumo del género"... "porque cuando prevalezca la opinión a favor del corte se deben cortar árboles robustos y viejos absteniéndose del sacrificio de los jóvenes; y éstos entrarían a suministrar las podas si llegase a dominar la estimación del canutillo" ⁽¹²⁾. No hay pues, en este contexto, un control botánico que involucre una selección artificial de las especies productoras. Esto solo fue posible, como dice Ocampo, a finales del siglo XIX. La elección de árboles robustos, pertenece más a una noción de agricultura —tan vieja como la humanidad— y es en este sentido, que su papel de "pionero" en la producción de la quina, debe ser remitido a un contexto más preciso.

Varias son las consecuencias que se derivan de los análisis históricos que imposibilitan referirse a la iconografía en su carácter individual, es decir, desde el contenido de los iconos. No se puede, de este modo, establecer el vínculo de relaciones que permiten ubicar las condiciones que hicieron posible el surgimiento de los iconos como estrategia de clasificación botánica. Tampoco nada nos dicen respecto de la manera como se delimitan los iconos en relación con

otras estrategias clasificatorias; o por otro lado, ¿qué relaciones mantiene el dibujo botánico con el lenguaje de caligrama botánico con que soñaba Linneo? Estos tipos de análisis tampoco nos pueden informar sobre la manera cómo se especifican los iconos respecto de las características de la pintura de la época. En fin, tales análisis donde priman ciertas valoraciones *apriori*, donde la falta de discontinuidad es un elemento positivo para el análisis, donde éste está ligado a una noción de tradición en el sentido de rescatar un patrimonio nacional, donde no se observan límites entre los distintos campos pues la documentación es vista sobre el prejuicio de la antigüedad y sólo el recuento de la sucesión de elementos en el tiempo es el lugar del análisis histórico; tales formas de análisis, poco o nada nos pueden informar sobre la iconografía de las quinas de la Real Expedición Botánica. No se puede establecer, de este modo, las relaciones entre el contenido de los iconos con el campo cultural en que se estaban produciendo, esto es, relaciones con la historia natural de la época clásica, con las teorías de la pintura que pueden subyacer en los



11. Cfr. Ocampo, J. A. *La Quina en la Historia Colombiana*. Rev. Universidad Nacional de Colombia, 9/10. Medellín 1980, pp. 27-46.

12. Mutis, J. C. *Real Proyecto del Estanco de la Quina y sus establecimientos*. T. 44, p. 48.

iconos, y en general con una filosofía de la representación. Si el icono no se puede ver en su proyecto individual, también resulta muy difícil argumentar sobre las posibles relaciones y consecuencias que pudieran haberse suscitado en la sociedad de la Nueva Granada.

ICONOGRAFIA DEL GENERO CINCHONA

"Al coger una lámina parece que cogemos un ramo vivo, pues la naturaleza, con todos sus colores, matices y gracias, se ve sobre el papel. El pincel hace innecesarias las descripciones y si se perdiesen los manuscritos, un buen botánico podría hacerlos como si tuviera viva en las manos la planta allí representada".

HUMBOLDT

"El género Cinchona fue clasificado por Sinforoso Mutis, según el cuadro que al morir dejó su tío y que corresponde al icon I de esta quinología. En él se distinguen siete especies de Cinchona, las cuales se señalan en el icon I, según técnica del mismo Sinforoso, con las letras A, B, C, D, E, F, G, y en el cuadro dico y tricotómico declaratorio, se denominan respectivamente, Cinchona lanceifolia, Cinchona cordifolia, Cinchona oblongifolia, Cinchona ovalifolia, Cinchona longiflora, Cinchona dissimiliflora y Cinchona parviflora" ⁽¹³⁾. Las letras sugieren un índice visual de lectura en el icon, en tal sentido, fijan la mirada al listado de especies que preceden. Tras el listado de series de verticilios o piezas que componen la flor y que representan a las especies, la presencia de los volúmenes es inequívoca: dotados de cierta "simetría" y "economía". Al respecto, veamos lo que cada uno de estos conceptos significa desde el Manual de Dibujo de Palomino, obra de consulta de pintores españoles y neogranadinos del siglo XVIII ⁽¹⁴⁾. Simetría: "Esta es la conmesuración, y la proporción de las partes entre sí y del todo con las partes, según la naturaleza de la figura". Simetría que descansa en la especificación del tamaño de una deter-

13. Pérez Arbeláez. T. 44, p. 149.

14. Palomino de Castro y Velasco, A. *El Museo Pictórico o Escala Optica*. Ed. Poseidon. Buenos Aires. 1944 T. I, pp. 74-72.

minada pieza respecto del conjunto serial a que pertenece; por ejemplo, un estambre nunca alcanzar mayor tamaño que una corola. Economía que se aprecia en la colocación de una serie al lado de la otra, de tal manera que se produzca una disposición ordenada de las series florales de acuerdo a su especificación, es decir, las medicinales en un sector y las no medicinales en otro; economía: "ésta es la buena disposición y colocación de las figuras, y demás partes de que se compone el asunto". No hay pues, dispersiones gratuitas.

Básicamente, cada serie de verticilios consta de una flor abierta donde se aprecia el cáliz, la corola y los estambres. Mediante un corte longitudinal de la corola se muestra el número de estambres y la inserción de éstos en la corola. Se observa también, especialmente en las especies tenidas por Mutis como medicinales, dibujos de los estambres en anverso y reverso. La corola con sus cinco lóbulos está dibujada, para todas las especies, por su parte interna y externa. A, B, C, D, que corresponden respectivamente a C. lanceifolia, C. cordifolia, C. oblongifolia, C. ovalifolia, especies tenidas por Mutis como medicinales muestran sus lóbulos con vellosidades bajo dos maneras: para las especies A y B, la pubescencia aparece en el margen de la corola, mientras que en C y D no solamente cubren los bordes sino que se desplazan por los tubos que conducen hasta los estambres. Las otras 3 especies, asignadas a las letras E, F, G, correspondientes a C. longiflora, C. dissimiliflora, y C. parviflora, ninguna muestra vellosidades, pero se destaca en ellas la longitud del tubo: tubo "longissimo" para la especie E, tubo "brevissimo" para la especie F, y tubo "brevi" para la especie G. El icon I no destaca más elementos de la fructificación.

Pubescencia de la corola y longitud del tubo, funcionan como un principio taxonómico diferenciador para las quinas medicinales y las no medicinales respectivamente. Pero tal diferenciación taxonómica parece pertenecer únicamente a la iconografía, pues la misma mano que guió los pintores, Mutis, no se refiere de la misma manera a la taxonomía de las quinas en otros apartes de su obra. Es así como en el *arcano de la quina* ⁽¹⁵⁾, Mutis insiste en que las especies medicinales deben ser reconocidas por las propiedades del co-

15. Mutis, J. C. *El Arcano de la Quina*. Papel Periódico de Santa Fe de Bogotá. Bogotá. 1973. pp. 358-359.

lor y el sabor de la corteza de la planta: "De la combinación de caracteres suministrados por la vista y gusto en cada especie debe resultar la distinción por principios más seguros que los empleados hasta el presente". Pero la vista, tal como la entiende Mutis, es para hacer "la distinción de los objetos coloridos; y aunque no pueda dar la razón de una tan pronta y acertada distinción; basta aquel discernimiento para los usos de nuestra curiosidad, o necesidad. En estos indispensables recursos necesitamos tener a la mano cuerpos de comparación, si queremos asegurar el acierto en nuestro examen". Por su parte, Pérez Arbeláez comenta así el icon I: "El acertó a hallar los caracteres más definidos y estables de sus cuatro especies medicinales en los colores internos corticales o mejor liberianos, y en la forma de las hojas; para las tres especies no oficiales eligió distinguirlas por los caracteres florales y estipulares" (16). Se nota pues, cómo con respecto a la clasificación el dibujo no responde a las condiciones propuestas en el lenguaje, pese a tratarse de un mismo autor, pese a referirse a un mismo tema. La iconografía tiende a lograr una individualidad de contenido.

Por otro lado, si confrontamos el canon clasificatorio que se sugiere en el dibujo con los principios linneanos para hacer taxonomía botánica, debemos tener en cuenta el siguiente aspecto. Bajo los principios linneanos, la teoría funcional que permite poner en serie los distintos verticilios y recogerlos bajo un solo contexto, se conoce como la "Estructura". Por Estructura, se entiende la composición y disposición de las partes de la flor y el fruto —según Linneo— o de las distintas partes de la planta —según Buffon—. De este modo, con la Estructura, "toda nota característica debe ser sacada del número, de la figura, de la proporción y de la situación de todas las diferentes partes de la fructificación" (17). Pero las series descritas en el icon I, corresponden al cáliz, la corola, y los estambres; de este modo, faltarían —entre otros— para completar la serie de la fructificación, el pistilo, el pericarpio, la semilla, el receptáculo, todos éstos, elementos propuestos por Linneo para la formación de los géneros. Más aún, la pubescencia y la longitud

del tubo presentan ciertas insuficiencias como elementos decisivos para ser tomados como principio que permita definir el género. Linneo, en la *Filosofía Botánica*, lo enuncia de la siguiente manera: "La vellosidad es muy variable, pues suele con el cultivo desvanecerse"... "La magnitud no distingue las especies" (18). En otras palabras, pese a que estas características no son descartadas totalmente, quedan más bien confinadas como notas accidentales especialmente para señalar las variedades. "El color, olor, sabor, sexos, vellosidad, tiempo, lugar, multitud, magnitud, monstruosidad, variedad, autoridad, y comparación son insuficientes para distinguir las especies; porque suministran las notas inciertas, como llevamos explicado. Las más seguras han de sacarse de la raíz, tallo, hojas, fulcros, inflores-

18. Linneo, C. *Philosophia Botanica*. Citado por, Palau y Verdadera, Antonio. *Explicación de la Filosofía, y fundamentos Botánicos de Linneo, con la que se aclaran y entienden fácilmente las Instituciones Botánicas de Tournefort*. Madrid, 1778. pp. 175-168.



16. Pérez Arbeláez. T. 44, p. 149.

17. Linneo, C. *Philosophie Botanique*. París, 1788. p. 167. Citado por Foucault, M. *Las Palabras y las Cosas*. Siglo XXI ed. 1985. p. 135.

cencia y fructificación, debiéndose fundar en el número, situación, figura y proporción; cuyos atributos así como aseguran el conocimiento del género, establecen igualmente con firmeza el de la especie: fuera de que representándose los mismos en las estampas, en los escritos, y herbarios, ofrecen las luces necesarias, para que nunca quede incierto y dudoso el botánico" (19). Consideramos entonces que el icon I no representa, desde el punto de vista de ponerse en serie verticilio tras verticilio, el orden taxonómico linneano definido a partir de la Estructura.

Pero hay algo más: al otro lado de los iconos, en el contexto de Pars Quarta, la descripción de Sinforoso Mutis, elabora en el lenguaje lo que no llega a ser línea y volumen en el dibujo. Sinforoso describe, minuciosamente en latín, los órganos de la fructificación del género Cinchona, agregando notas sobre las características de las hojas y de los árboles en general. De este modo, toma mayor amplitud la distancia que se aprecia entre el canon clasificatorio del icon I, y los procedimientos linneanos para taxonomía botánica.

¿De qué constan las series de verticilios dibujados en el icon I? ¿Cuáles son las piezas taxonómicamente diferenciadas? ¿Cumplen estas series propuestas los prerequisites enunciados por Linneo en la *Filosofía Botánica*? Hemos planteado que el icon I, no excede sus series botánicas de la presencia de una flor abierta, un cáliz, la corola, y los estambres. Dichas piezas son reunidas allí para sugerir un principio taxonómico diferencial: pubescencia de la corola para las especies medicinales, longitud del tubo para las especies no medicinales. Como decíamos, este principio taxonómico del icon I, no es el mismo en otros apartes de la obra de Mutis. Y finalmente, dicha representación taxonómica, no alcanza, desde la teoría de la Estructura de Linneo, los prerequisites que ésta contiene.

ICONOGRAFIA DE LA ESPECIE CINCHONA LANCEIFOLIA

No corre la misma suerte la iconografía de las especies que la iconografía del género, dado que aquella cumple al detalle los prerequisites linneanos de clasificación.

19. *Ibid*, p. 180.

En el icon II-A, *Cinchona lanceifolia*, la planta está dibujada, desde el punto de vista botánico, en dos áreas que permiten una gran diferenciación visual. La primera de ellas comprende toda la forma de la planta asumiendo ésta como una porción de tallo con ramas, hojas y flores; es decir, la faz o "cierta conformidad que tienen entre sí los vegetales afines y de un mismo género..." (20). La segunda área destaca, debajo de la primera, la serie de las piezas de la fructificación.

Esta estructura global de la planta cubre prácticamente todo el icon. Se trata de una sola masa de dibujo saturando la representación de la especie. Al final del dibujo, recortándolo de manera horizontal, surge la serie de la fructificación, que contiene: una flor cerrada, una parte anterior y posterior de la flor, distinción del cáliz separado de la flor, los estambres en cortes anteriores y laterales, la corola abierta y la inserción visible de los estambres, el pistilo, y el germen. Todos estos elementos están dibujados de acuerdo al tamaño de la especie. Desde los elementos que contiene una serie de fructificación, bajo la teoría de la Estructura, este dibujo del icon II-A cumpliría los requisitos; otros detalles que no contempla Linneo, como son los colores, evidencian las características de Mutis para hacer taxonomía botánica, lo que facilita las connotaciones expresivas que a menudo se han hecho sobre la iconografía.

El dibujo II-E, en blanco y negro, de la misma especie, también muestra dos áreas donde es importante destacar la presencia de las hojas separadas de las ramas y colocadas en diversos puntos del icon; se nota la clara intención de precisar su forma, ya que como su nombre lo indica se trata de *C. lanceifolia*: hoja más larga que ancha, hacia la extremidad se adelgaza por ambos lados, a manera de punta de lanza. La serie emprendida en la parte baja contiene dibujos relacionados con la cápsula y la semilla.

Otras especies del género *Cinchona* presentan, en términos generales, la forma descrita en dos áreas visiblemente diferenciadas y un icon adicional en blanco y negro; nuevamente la coloración de las distintas especies es muy destacada.

20. *Ibid*, p. 87.

ICONOGRAFIA E HISTORIA NATURAL

Veamos brevemente algunas características de la historia natural, de tal manera que nos permitan precisar las relaciones con los proyectos iconográficos del siglo XVIII.

Con la historia natural se trata de ver sistemáticamente pocas cosas. En sentido estricto, la observación debe cumplir ciertos requisitos. En primer lugar: las notas extraídas del color, "varía maravillosamente el color en una misma especie"; del olor, "nunca el olor distingue con claridad la especie"; y del sabor, "varía el sabor según el paladar; y por eso debe excluirse de la diferencia" (21).

Estas notas introducen gran variabilidad en los elementos de tal manera que no posibilitan un análisis universalmente aceptable. También el tacto entra en una utilización estricta; en fin, se trata de un saber que descansa en la mirada en blanco y negro, y en cuanto ésta permite distinguir los objetos en términos de líneas, superficies, formas, relieves.

La división (partes extra partes), junto con la denominación, posibilitan la existencia de la teoría de la Estructura, es decir, de aquellas cuatro variables que afectan un órgano o un elemento cualquiera y que son el fundamento para elaborar las series taxonómicas. La historia natural observa, clasifica y nombra. Se trata de tres instancias que se reúnen en una sola operación: el "Carácter" o nombre de la especie. Para Linneo, "a la planta se le conoce por su nombre, y recíprocamente al nombre por la planta; es el efecto del Carácter propio de una y otra, trazado en ésta, descrito en ésta" (22).

Estas características de la historia natural del siglo XVIII: condiciones de visibilidad delimitadas por la teoría de la Estructura y establecimiento del Carácter como posibilidad de denominación, cierran, en términos generales, la propuesta teórica para llevar a cabo los distintos inventarios de la naturaleza, entre ellos la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada.

¿Pero qué papel juegan los iconos en este contexto de la historia natural? ¿Cuáles son sus con-

diciones de existencia frente a este saber que De Candolle describe en blanco y negro, y utiliza fundamentalmente el lenguaje? Según nos dice el mismo, las descripciones botánicas por muy completas y exactas que sean, están aún lejos de hacer conocer completamente la planta. Suplir esta cierta deficiencia de las descripciones ha justificado la idea de elaborar figuras de las plantas de las cuales se habla (23). Tales figuras han tenido diferentes reglas de formación que han demarcado el trabajo de los botánicos desde la antigüedad. Por ejemplo, las figuras botánicas de los antiguos a menudo eran copias de copias: exégesis de un mismo saber. Para el siglo XVIII, llegamos a la época en que las figuras representan detalles de la fructificación como es el caso de las *Instituciones Botánicas* de Tournefort. "Las

23. De Candolle, M. A. P. *Theorie Élémentaire de la Botanique, ou Exposition Des Principes de la Classification Naturelle et de L'art de Décrire et E'tudier les Végétaux*. Paris, 1819. p. 310.



21. *Ibid*, pp. 171-172.

22. Jacob, F. *La Lógica de lo Viviente*. Ed. Laia. Barcelona, 1977, p. 58.

MUTIS Y LAS ICONOGRAFÍAS BOTANICAS

Mutis tuvo como referencia algunas de las iconografía que cita De Candolle. En particular, queremos plantear algunos elementos de las iconografías de L'Heritier y de Jacquin con respecto a la iconografía de Mutis. Finalmente, nos referiremos a la iconografía de Ruiz y Pavón, que se presenta más en un contexto de confrontación con la de Mutis que en una convergencia entre ambas iconografías.

La iconografía de L'Heritier (26), que según la historiografía de la Expedición Botánica fue consultada por Mutis, presenta aspectos que merecen destacarse para determinar la filiación con su trabajo. En primer lugar, los dibujos de las plantas son de dos tipos, uno a color y otro en blanco y negro, como en la iconografía de las quinas de Mutis. El dibujo se presenta en un marco a color con numeración inserta y notación fuera de éste; como recordaremos tal marco que delimita el icon no aparece en las quinas de Mutis. La iconografía de L'Heritier presenta sus dibujos, por un lado, mostrando las partes de la fructificación, por otro, partes de tallo, hojas, ramas cargadas de flores y de frutos; el realzar estas partes es una tarea de la iconografía de Mutis. La serie de la fructificación es del mismo orden que en la iconografía de Mutis: flor abierta por el anverso y reverso, cáliz y corola con su número de estambres, anverso y reverso de los estambres, fruto abierto y cerrado, semilla, todas estas partes dibujadas a color; algunas de las partes están aumentadas de tamaño, mientras que otras se presentan del tamaño del ejemplar, así lo especifica el apartado "Explicatio tabulae" hecho para cada icon. Todo indica que la iconografía de Mutis tuvo como modelo la de L'Heritier.

De Candolle recomienda la iconografía de L'Heritier; en general, una iconografía de este tipo requiere restituir en las láminas el dibujo de la planta en su máxima exactitud, esto es, con sus formas, detalles y colores. También dice De Candolle, respecto de la técnica de impresión, que los grabados deben hacerse con una plancha en cobre, de tal manera que se obtenga un mismo

láminas de L'Heritier y Desfontaines, dibujadas por Redouté; las de R. Brown dibujadas por Bauer; las de Humboldt dibujadas por Poiteau y Turpin, y las de Hedwig, Gartner, Schukr, de Hooker, de Richard, de Mirbel, dibujadas por ellos mismos, son muy recomendables" (24). Tales iconografías cumplen el requisito de representar a la planta con sus partes, junto con los detalles de la flor y del fruto.

La afirmación de De Candolle acerca de que las láminas pueden suplir una cierta insuficiencia de las descripciones, podría llevarnos a la esperanza de que el dibujo dice por su cuenta lo que no puede ser dicho en el lenguaje. Sin embargo, no olvidemos que el espacio de visibilidad que recorre a la historia natural está fundado en la clasificación (Estructura y Carácter). Foucault ha insistido cómo la historia natural elabora los momentos del lenguaje de la época clásica: la proposición, la articulación, la designación y derivación. En principio, las palabras recortan la representación; en tal sentido la exactitud descriptiva hace de cada Proposición un recorte constante de lo real y atribuye a la representación lo que se Articula; por otro lado, la designación de cada ser de la naturaleza indica el lugar que ocupa en la disposición general del conjunto; pero se requiere situar los seres en el sistema de identidades y de diferencias que los relaciona y los distingue unos de otros mediante un "nombre común", es decir, mediante el Carácter, operación a su vez denominada Derivación (25).

Tenemos entonces que es el lenguaje, mediante sus descripciones y denominaciones, el que ocupa la base de la historia natural. Todo lo que se puede dibujar, todo lo que "sugieren" las iconografías, es aquello que permite el lenguaje, y llegamos entonces a una circularidad entre la imagen y el enunciado definida totalmente sobre el espacio del lenguaje botánico. En otras palabras, podemos considerar a las iconografías como un método de transcripción de un sistema de enunciados según una lengua más o menos formalizada y artificial (descripciones binomiales, caligramas botánicos), a un sistema visual que descansa en el dibujo; este último representa el canon botánico definido por la historia natural.

24. *Ibid*, p. 312.

25. Cfr. Foucault, M. *Las Palabras y las cosas*. Siglo XXI ed. 1985. Capítulo "Clasificar".

26. L'Heritier, C. L. Cornus. *Specimen Botanicum. Systems Descriptiones et Icones*. Paris, 1788. Hemos utilizado esta obra como referencia del canon pictórico que desarrolla L'Heritier.

tipo de color para todas las láminas; pero añade una recomendación final: "se deben, en general, prohibirse las láminas en color"⁽²⁷⁾.

También Linneo, prescribía algunas condiciones para los dibujos en las iconografías. "Las figuras deben manifestar la magnitud y situación natural de las partes de la planta"... "Las mejores figuras son las que presentan todas las partes de la planta, aún las más menudas de la fructificación". En la terminología de Linneo, Mutis podría recibir el calificativo de ichniógrafo, es decir, "aquellos autores que expresaron con dibujos las figuras de los vegetales"⁽²⁸⁾.

La iconografía de Jacquin⁽²⁹⁾, presenta tal variedad de asuntos que encontramos en ellos desde cortes microscópicos de tejido vegetal hasta la forma general de la planta. Jacquin tiene la capacidad de pasar de dibujos muy minuciosos en acuarela, hasta dibujos en blanco y negro con toda la rejilla botánica linneana; puede incluir o no series enteras de fructificación. Como hemos dicho, la iconografía de Mutis no presenta tal variedad de características, y además desde el punto de vista del color, la obra de Jacquin se distancia notablemente de la de Mutis.

Finalmente, Ruiz y Pavón⁽³⁰⁾ desde el inicio de su expedición dejaron por escrito serias condiciones para el trabajo de los dibujantes: "los artistas se han de ceñir a copiar exactamente la naturaleza en sus producciones, especialmente vegetales sin pretender adornarla, ni añadir cosa alguna de su imaginación de ahí es que no sólo se han de limitar a delinear lo que precisamente determinen los botánicos por digno de ser dibujado... en cuanto al uso de los colores, como el fin es aprovechar el tiempo de la expedición lo más que se pueda siguiendo a los botánicos en sus operaciones, se contentarán con iluminar aquellas plantas, que por su especial hermosura, y por lo vistoso o extraño de sus matices lo merezcan, ciñéndose, aún en este caso, a representar una flor, un fruto, y generalmente una parte de cada especie dejando las demás de tinta

china..."⁽³¹⁾. De este modo, encontramos en la iconografía de Ruiz y Pavón, iconos en blanco y negro; los dibujos recuperan la estructura de la planta: tronco, ramas, hojas, flores, frutos, disposición de la raíz; junto con su canon taxonómico basado en las partes de la fructificación. También los iconos contienen notación árabe y latina, y numeración por fuera del marco que comprende el icon. Las series de verticilos especifican: flor, cáliz, corola, nectario con estambres, corte transversal de la cápsula, semilla. Es importante destacar que estas series no elaboran vistas anterior y posterior en las partes florales como sucede en la iconografía de Mutis; al parecer Ruiz y Pavón no consideran importante, desde el punto de vista botánico, este tipo de cortes. Por otro lado, el dibujo de las hojas no tiene el efecto expresivo de los de Mutis; en Ruiz y Pavón se capta un principio de regularidad para el delineado de las hojas, regularidad que se observa en la nervación, la pubescencia, las estípulas, y el tipo de bordes.

En general, en los dibujos sólo se aprecia lo importante, en términos de botánica linneana, lo que permite, a su vez, un doble nivel de economía del icon; doble nivel puesto que hay iconos que contienen hasta seis especies por plancha, rompiendo de este modo, lo que parecía ser una norma en las otras iconografías, generando así una movilidad visual que permite suponer que se trata de una estrategia de trabajo para facilitar la comprensión botánica, pues obliga a retener la serie botánica como lo más importante en la descripción.

En resumen, podemos decir que en Mutis, la iconografía de L'Heritier es la que cobra mayor importancia desde sus series florales hasta su forma de iluminación. La iconografía de Jacquin, elabora distancias notables con la de Mutis, tal como lo hemos visto. Y finalmente, la iconografía de Ruiz y Pavón nos permite confrontar lo que puede ser la utilización del canon botánico linneano en uno u otro autor, como también el hecho de que la de Ruiz y Pavón pudo tener resultados como la publicación de buena parte de su obra.

27. De Candolle. *Op. Cit.*, p. 314.

28. Lineo, C. *Philosophia Botanica*. Citado por Palau y Verdadera, Antonio. *Op. Cit.*, pp. 220-238.

29. Jacquin, N. J. *Collectanea ad Botanicam, Chemiam, et Historia Naturalem*. 1786. T. I, II, III.

30. Ruiz Hipólito; Pavón Joseph. *Flora Peruviana, et Chilensis*... 1792. T. I.

31. Ruiz H. *Relación del viaje hecho a los Reinos del Perú y Chile por los Botánicos*... Madrid, 1931. Apéndices, p. 375.

ICONOLOGIA

En este apartado final, intentaremos aventurarnos en la experiencia de ver los dibujos botánicos en cuanto objetos de significación estética.

La afirmación de De Candolle de que el dibujo "dice" todo aquello que el lenguaje no alcanza a decir, la contraponíamos al hecho de las condiciones estrictas de lenguaje que era posible "leer" en el dibujo, considerando a éste último como el resultado positivo de unas condiciones de lenguaje definidas en la teoría de la Estructura, de modo que permitiera determinar el nombre de la especie, es decir, el Carácter. Sin embargo, encerrar la imagen y la denominación como si fueran mutuamente adecuados, no es más que un artificio.

En otras palabras, invocar, tras el dibujo, esto es *Cinchona lanceifolia*, no pasa de ser puro significativo de reconocimiento asumido en contra de su incompatibilidad. Lo visto no reside exactamente en lo que se dice, ya se trate de imágenes, de obras que evocan metáforas y comparaciones; lo que se dice pertenece al orden de la sintaxis. Tenemos entonces que romper esta univocidad entre el dibujo y la denominación, desplegar el icon en su soledad de imagen ausente de toda llamada a cuentas de parte de la historia natural; es suspender por un momento, el saber botánico y permitir que el canon pictórico encuentre su espacio de enunciación.

Partimos del hecho de que los dibujos están circunscritos a un espacio denominado icono, lo cual impone ciertas características. "El icono es un signo que hace referencia a su objeto en virtud de una semejanza, de sus propiedades intrínsecas, que de alguna manera corresponden a las propiedades del objeto"⁽³²⁾. Para que la semiotización del referente se cumpla se requieren algunas condiciones: en primer lugar, que una cultura dada defina los objetos reconocibles por algunas características; en segundo lugar, que entre el objeto y el dibujo se establezcan mutuamente ciertos rasgos de reconocimiento; en tercer lugar, que la convención establezca las modalidades de producción de la correspondencia perceptible entre rasgos de reconocimiento del objeto para con el dibujo, y rasgos gráficos del

32. Eco, U. *Signo*. Ed. Labor. Barcelona, 1980. p. 57.

dibujo para con el objeto⁽³³⁾. De donde se desprende: primero, que se trata de una planta dibujada taxonómicamente para el siglo XVIII; segundo, el objeto dispone de la estructura formal de planta, que el dibujo descompone destacando la serie de la flor y del fruto y recupera como reconocimiento completo de un dibujo botánico; tercero, la convención entre objeto y dibujo nos lleva a elementos como: la simetría, el decoro, la expresión y el grabado, elementos propios de la pintura que recorren los siglos XVI al XVIII.

Mancini, en sus *Consideraciones sobre la Pintura* (1621), enunciaba lo siguiente: "Para comprender más exactamente esta belleza de la pintura, ésta debe tener en primer lugar la expresión propia de la cosa que representa; y después que la cosa imitada tenga en sí la proporción de las partes que le conviene, con el color que corresponde a su naturaleza... Esta belleza de la disposición a obrar con propiedad se llama decoro, es decir, la decencia de ser y obrar que se busca para el tipo de cosa que llamamos bella"⁽³⁴⁾. La iconografía de las quinas estaría en el orden de la mimesis con decoro. El decoro permite elaborar el control de la invención, en cuanto pone, en términos de la época, la relación entre lo formal y lo expresivo. Mediante la "expresión", "se marca los verdaderos caracteres de cada cosa"⁽³⁵⁾. Consideramos que el carácter expresivo de los iconos, juega en un nivel fundamental: suscitar, mediante el color, la curiosidad; de este modo se hace taxonomía mediante el arte como instrumento de persuasión. Si decimos que la expresividad permite suscitar la curiosidad, es porque tal elemento está inscrito en los naturalistas del siglo XVIII; la historia natural no dejaba de ser un asunto de curiosos y de sabios; "un dominio de intereses compartido entre el curioso y el sabio es necesariamente un dominio que se disputan el gusto de sorprender y la voluntad de

33. Cfr. *Ibid*, p. 62.

34. Mancini, Giulio. *Consideraciones sobre la Pintura*. 1621. Citado por Arenas, J. F. y Bassegoda i Hugas, B. *Barroco en Europa*. Colección "Fuentes y documentos para la historia del arte". Vol. V. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983. p. 45.

35. Le Brun, Ch. *Conferencia sobre la expresión general y particular*. Citado por Arenas, J. F. *Op. Cit.*, p. 315.

comprender" (36). Por otro lado, las referencias a la expresividad de los iconos pueden entrar en relación con la expresión "Meraviglia" o maravilla, con gran éxito en la época barroca: "Hace referencia al valor de sorpresa y emoción que debe provocar en el espectador una buena obra de arte" (37). Tenemos entonces que suscitar curiosidad, provocar emoción y dar cabida a la comprensión; consideramos que éstos son elementos permanentes en la iconografía de las quinas, elementos que condicionan el sentido del decoro.

Un detalle más nos permite captar toda la importancia que Mutis atribuye al dibujo botánico como estrategia taxonómica: se trata de los buenos efectos que se obtienen mediante el grabado y que Roger de Piles en su *Idea del perfecto Pintor* (1699) resume de la siguiente manera:

"El primero es el de divertir por la imitación, representándonos por su arte las cosas visibles.

El segundo es el de instruirnos de una manera más sólida y más rápida que por la palabra. Las cosas —dijo Horacio— que entran por los oídos hacen un camino mucho más largo y emocionan menos que las que entran por los ojos, que son testigos más seguros y fieles.

El tercero es el de reducir el tiempo que se emplearía en releer las cosas que se han escapado de la memoria, y en refrescarla de una ojeada.

El cuarto es el de representarnos, como si estuvieran delante de nuestros ojos, las cosas ausentes que no podríamos ver más que con viajes penosos y con grandes gastos.

El quinto es el darnos los medios para comparar fácilmente muchas cosas juntas debido al poco lugar que los grabados ocupan, por su gran número y por su diversidad.

El sexto es el de formar el gusto en las buenas cosas y dar por lo menos un conocimiento superficial de las bellas artes, ya que el ignorarlas es impropio de las gentes honestas" (38).

36. Canguilhem, G. *De lo singular y de la singularidad en Epistemología Biológica. Etudes d'histoire et de philosophie des sciences*. París, Vrin, 1970. pp. 209-255. (Trad. al español de María Cecilia Gómez. Mimeo, Universidad Nacional, Medellín, 1987).

37. Arenas, J. F. *Op. Cit.*, p. 26.

38. Roger de Piles. *Idea del perfecto pintor*. 1699. Citado por Arenas, J. F. *Op. Cit.*, p. 205.

Tenemos entonces que deleitar, educar y conmover. Por medio del grabado el dibujo botánico se encuentra en esta vía. De este modo Mutis invierte la propuesta linneana del uso del lenguaje: en vez de caligramas botánicos —también Linneo no dudaba en afirmar la preferencia de un buen herbario a un dibujo—, hay que hacer taxonomía a partir del dibujo. Ya Pérez Arbeláez había destacado la importancia de la iconografía en cuanto que el uso de los iconos estaba relacionado "con el valor que él (Mutis) atribuyó al dibujo de las plantas como principalísimo instrumento taxonómico" (39).

Los elementos descritos pudieron haber circulado mediante las iconografías consultadas por Mutis o mediante la consulta de las formas literarias sobre la pintura vigentes desde el renaci-

39. Pérez Arbeláez, E. *Ideas sobre taxonomía de las quinas de la Real Expedición Botánica en general*. T. 44.



miento: la biografía, el tratado, el discurso académico y las guías (40). Las formas de circulación de los enunciados pudieron ser diversas como es el caso de la consulta del texto de Palomino, muy definido en hispanoamérica y que a su vez había utilizado el tratado alemán de Scheffer (41); tradición historiográfica alemana y de los Países Bajos apoyada fundamentalmente en la producción italiana.

Para terminar, hay un elemento que quisiéramos destacar. Se relaciona con la tradición de los iconos como género de pintura religiosa, y de los pintores neogranadinos formados dentro de este esquema de producción pictórica.

Según Emile Littré, *Dictionnaire de la Langue Francaise* (1884), el icono es una imagen santa dentro de la iglesia griega. Pero además el término imagen tiene también otro significado: se trata de un término de óptica que relaciona imágenes reales y virtuales, a partir del encuentro o prolongación de rayos lumínicos, respectivamente (42). Hemos de tener en cuenta esta diferencia entre icono e imagen, el primero en un contexto religioso, y el segundo con referencia a la óptica. En el contexto religioso, se centra nuestro interés; al respecto, Palomino nos aclara de la siguiente manera: "... imago, diría yo, sin gran fatiga de su etimología, que es lo mismo que imago; hago cosas profundas. Y atendiendo a otro significado de imus, según los lexicógrafos latinos, hago, o expreso cosas íntimas y ocultas, como lo son los conceptos e ideas del entendimiento... Es la pintura la imagen de lo visible, pues en ella se procura la semejanza de todo lo creado: obra, cierto, tan maravillosa, como expresiva de la más alta naturaleza, que es la intelectual; y en ésta, la del primer inteligente y artífice de las imágenes, Dios" (43).

Tenemos entonces que el icono puede tomarse como una imagen que anuncia la semejanza con lo visible y con lo invisible, es decir, con Dios. La tradición de la utilización del icono en

40. Arenas, J. F. *Op. Cit.*, p. 15.

41. Cfr. Arenas, J. F. *Op. Cit.*, p. 326.

42. Littré, Emile. *Dictionnaire de la Langue Francaise*. París, 1884. p. 283.

43. Palomino de Castro y Velasco, A. *Op. Cit.*, p. 4.

hispanoamérica tuvo pleno desarrollo desde el siglo XVI, mediante las distintas órdenes religiosas. Los iconos bien podemos apreciarlos en iglesias, claustros, bibliotecas, refectorios y otras salas monacales; "La técnica consistía en la amplificación de un método místico literario que presentaba no pocos textos con largas series de ilustraciones" (44).

Quizás los iconos de las quinas no escapan a esta característica de iconos como género de pintura religiosa: anuncian la semejanza con lo visible, es decir, la planta con su canon taxonómico, pero anuncian también la semejanza con la divinidad, con Dios como creador y artífice de todo lo existente. Tenemos entonces la sospecha de que los dibujos botánicos de las quinas de José Celestino Mutis no "decían" solamente acerca de la historia natural del siglo XVIII; murmuraban, por su cuenta, en su soledad de iconos, algo más que sólo la fe podía indagar.

Agradecimientos: Durante el tiempo en que he realizado esta pequeña investigación, puedo decir que he habitado en la idea de un amigo, Luis Alfonso Palau, pues fue él quien me sugirió, orientó y colaboró, pacientemente, en este trabajo. A él, mi más profundo agradecimiento.

ILUSTRACIONES

Pág. 8. Icono de Jacquin.

Pág. 10. Icono de L'Heritier.

Pág. 12. Icono de G. Ruiz y Pavón.

Pág. 16. Icono Cinchona Lanceifolia.

Tomado de: José Celestino Mutis, *Quinas de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, editado por Enrique Pérez Arbeláez, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1957, tomo XLIV.

44. Sebastián, Santiago. *Contrareforma y barroco*. Madrid: Alianza, 1986. p. 239.