





EL TRATADO
DE LA PINTURA

POR

LEONARDO DE VINCI,

Y LOS TRES LIBROS

QUE SOBRE EL MISMO ARTE

ESCRIBIÓ

LEON BAUTISTA ALBERTI,

TRADUCIDOS É ILUSTRADOS CON ALGUNAS NOTAS

POR DON DIEGO ANTONIO REJON DE SILVA,
CABALLERO MAESTRANTE DE LA REAL DE GRANADA, Y ACADEMICO
DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO.



DE ORDEN SUPERIOR.

REIMPRESO EN MADRID EN LA IMPRENTA REAL
AÑO DE 1827.



AL SERENÍSIMO SEÑOR
D. GABRIEL DE BORBON,
INFANTE DE ESPAÑA &c. &c.

SEÑOR.

*Deuda de mi obligacion era siempre,
por lograr el honor de ser individuo de.*

un cuerpo de quien es V. A. dignísimo Gefe, poner á S. R. P. cualquiera produccion de mi limitado ingenio; pero tratando esta obra de un arte en que con no poca admiracion de los inteligentes ha adquirido el sublime talento de V. A., y su extraordinaria aplicacion tanta inteligencia y adelantamiento, es absolutamente preciso que busque este libro su patrocinio en la benignidad de V. A.

Su amor á las bellas artes, su proteccion, y su superior discernimiento me aseguran que no será desagradable á V. A. el Tratado mas científico de la Pintura que veneran los Profesores, digna produccion del célebre Leonardo

de Vinci, y al mismo tiempo me hacen esperar que premie V. A. mi afición disimulando los errores de mi inadvertencia.

SERENISIMO SEÑOR.

A L. R. P. de V. A.

Su mas rendido súbdito

Diego Antonio Rejon de Silva.

PROLOGO DEL TRADUCTOR.

En todas las artes hay profesores que se contentan con ser meros prácticos, sin mas estudio que lo que comunmente ven hacer á los demas, ni mas reglas que las que les suministra su imaginacion; pero tambien hay otros que uniendo la práctica al estudio y aplicacion, emplean su entendimiento en buscar y aprender los preceptos sublimes que dieron los hombres eminentes de su profesion, y reflexionar profundamente sobre ellos y sobre las máximas que establecieron; y de este modo ejecuta su mano las producciones de sus fatigas y desvelos con honor y aprovechamiento del artífice, y con universal satisfaccion y aplauso. Tal vez la Pintura será el arte que más abunde de la una de estas dos especies, aunque no sé con qué razon se llamarán los de la primera profesores de Pintura, sino corruptores de ella. No se dirige á estos mi discurso, ni hallo en mí suficiente caudal de voces, ni tienen bastante fuerza mis argumentos y expresiones para pretender persuadirlos el grosero error que los alucina: solo hablo con los aplicados y estudiosos, con aquellos que se hacen cargo del número de ciencias que

han de acompañar al arte sublime que profesan: en fin, con los Pintores Filósofos, cuyo anhelo es llegar al último grado de perfeccion en la Pintura.

Para cooperar en cuanto me es posible al aprovechamiento y utilidad de estos, he traducido el Tratado de la Pintura del famoso Leonardo de Vinci, y los tres libros de Leon Bautista Alberti, que tratan del mismo arte. Instruido ya un jóven con fundamento en el dibujo, y habiendo adquirido alguna práctica en el manejo de los colores, que es la materialidad del arte, se hace preciso que empiece á estudiar y reflexionar sobre aquellos primores que caracterizan de divina á la Pintura, dedicándose enteramente al examen de la naturaleza para notar y admirar la estupenda variedad de todos los seres que la componen y constituyen su mayor belleza, observando los diversos efectos de la luz, y de la interposicion del aire en todos los objetos corpóreos, sacando de todo fecundidad, abundancia y amenidad para la composicion de sus obras, é imbuyéndose finalmente de las ideas sublimes de que debe estar adornado el que intente sobresalir en esta profesion.

Los auxilios que necesite para todo esto, junta-

mente con no pocos preceptos de inestimable precio, los encontrará en este Tratado, en donde verá teóricamente, y luego podrá comprobar con la experiencia, las mutaciones que causa en los cuerpos lo mas ó menos grueso del aire que los circunda, y se interpone entre ellos y la vista, ó la mayor ó menor distancia. En él leerá ciertas y científicas reglas para la composicion, viendo el modo de enriquecer una historia con la variedad oportuna de objetos y figuras que debe tener, sin confundir la accion principal; el contraste de la actitud de todas ellas; el decoro con que han de estar, segun los personajes que representan, ó la accion en que se suponen; el arreglo de sus movimientos, y la armoniosa contraposicion de tintas, claros y oscuros que ha de reinar en el cuadro, para que de todo resulte aquella hermosura que embelesa los sentidos del que lo mira. A cada paso hallará el documento de la continua observacion del natural, en lo cual insiste siempre Vinci con todo conato, amonestando al Pintor á que todo lo estudie por él, para que sus obras sean hijas legítimas de la naturaleza, y no se acostumbre nunca á pintar amanerado. Finalmente todo lo que compone la parte sublime de la Pintura lo hallará el

aplicado en esta obra que con razon la miran los inteligentes como excelente y utilísima; pero antes de empezar á estudiar en ella será bien que se haga cargo de las advertencias siguientes.

Vivió Leonardo de Vinci al fin del siglo XV, y al principio del XVI; y casi en el último tercio de su vida escribió el presente Tratado de la Pintura, que, igualmente que otras varias obras suyas, quedó manuscrito, y sin aquella coordinacion y perfeccion que requeria. La costumbre que tomó de escribir á lo oriental, esto es, de derecha á izquierda como los Hebreos y Arabes (segun se lee en su vida) es preciso que causase mucha dificultad para sacar la primera copia, y por consiguiente padecerian, asi esta como las demas que despues se hicieron, varias alteraciones considerables, que serian casi imposibles de enmendar cuando se hizo la edicion en Francia año 1651, que es la que se ha tenido presente para hacer esta traduccion. Asi lo dice el Editor, advirtiéndole que habia tenido presentes dos copias, una de Mr. Giantelou, á quien se la habia regalado en Italia el Caballero del Pozzo, y otra que poseia Mr. Tevenot, que aunque mas correcta que aquella, estaba sin embargo llena de

errores, en especial en donde hay explicacion geométrica. En esta parte dice que le parece haber restituido el texto original á su verdadera pureza á fuerza de trabajo; pero en las demas no es extraño que haya quedado tan confuso, como verá el Lector en varios pasages. Esto, junto con el extraordinario y anticuado estilo del autor, ha causado no pequeña confusion al tiempo de traducir la obra, habiendo sido preciso estudiar con sumo cuidado las palabras, y consultar con algunos profesores para descifrar el sentido, el cual en ciertos parages se ha quedado, á pesar de tanta diligencia, en su misma oscuridad; porque en ellos fue sin duda en donde se cometieron los indispensables errores de las copias, ó talvez salieron informes de la mano de su autor, que no los volvió á ver para corregirlos ó aclararlos. En atencion á esto, y al mayor aprovechamiento y mas facil inteligencia de todos, se ha usado de alguna libertad en la traduccion para que esté el estilo mas corriente, lo que hubiera sido sumamente dificil ó tal vez imposible, si se hubiera ido rigurosamente ceñido á la inflexion que el autor da á sus frases, y entonces quedaba la version con la misma oscuridad que el original. Para dar tambien mayor clari-

dad al texto, y excusar todo trabajo á los lectores, se han puesto varias notas que sirven en algunas partes de comentario á la obra, las cuales se ponen al fin del Tratado por no afear las planas; y los números Arabes que van entre paréntesis al fin de algunas secciones, advierten adónde se ha de acudir para ver la correspondiente nota. Algunas otras, que son breves, se reclaman tambien con números Arabes, pero sin paréntesis, y van colocadas al fin de la plana; porque es preciso que esten á la vista para la mayor inteligencia.

Parece que Leonardo de Vinci se preciaba de muy inteligente en la Anatomía, aun mucho mas de lo que necesita y corresponde á un Pintor. Prueba de esto son algunas secciones del presente Tratado en las que explica varias partes asi externas como internas de la estructura humana; pero como en aquel tiempo estaba muy en mantillas (por decirlo asi) la ciencia Anatómica respecto de los adelantamientos con que hoy dia se cultiva, se hallan los tales pasages sumamente defectuosos y errados, cotejados con las observaciones modernas. Tal vez en ellos se habrán cometido tambien algunas faltas al copiarlos, y esto aumenta mas su error. Para no de-

jar, pues, defraudada la obra de un ramo de erudición, que aunque en algunos casos (como ya se ha insinuado) no es absolutamente precisa para el Pintor, con todo no deja de ser muy útil y amena; se ha procurado poner en donde le corresponde una nota algo dilatada que explica la materia, aunque no con toda la extension que se requiere, con arreglo á los mejores Tratados Anatómicos y observaciones modernas. A este trabajo ha ayudado el Licenciado D. Felipe Lopez Somoza, Maestro Disecador de los Reales Hospitales; pero si alguno desee instruirse mas fundamentalmente, puede acudir al Tratado Anatómico de Sabatier, edicion de Paris año 1775; ó á la Anatomía histórica y práctica de Lieutaud con notas de Portal, impresa en la misma Ciudad año 1776, que es de donde se ha sacado toda la doctrina para la mejor explicacion. A algunos parecerá superfluo este trabajo; pero bien mirado, seria muy extraño que se publicasen á vista de la Real Academia de San Fernando unos pasages relativos á la ciencia que tiene tanta conexion con el dibujo, qual es la Anatomía, y en ellos advirtiesen los inteligentes tantos errores que se dejaban correr libremente y sin reparo alguno. Ni tampoco era decoroso á la

nacion que la falta de correccion de ellos denotase ignorancia en un asunto tan importante.

En la citada edicion de Paris se tuvieron presentes varios apuntamientos de figuras que hizo el célebre Poussin y tenia el M. S. de Giannelou, arregladas á las instrucciones que da Vinci en este Tratado, y por ellos dibujó Errard las que se hallan grabadas al pie del capítulo ó seccion que las corresponde, aumentando algunas con ropas que tomó del antiguo. En la presente traduccion se han suprimido algunas que no eran necesarias, y las demas las ha dibujado D. Josef Castillo, profesor de Pintura en esta Corte (igualmente que la estampa del frontispicio, y los dos retratos), y aunque la actitud es la misma, por evitar la nota que ponen á las de Errard los inteligentes, se les ha dado una proporcion mas gallarda y esbelta, como conviene á unas figuras de Academia. En donde ha parecido preciso se ha consultado el natural para que salga todo con la posible perfeccion.

En lo demas, cualquier defecto que se halle en la traduccion no será por falta de cuidado y diligencia; en cuya suposicion espero lo mire con benignidad quien lo notase, lo cual me basta por suficiente

recompensa de las tareas que he emprendido en beneficio de las bellas artes.

Las figuras de líneas van numeradas por su orden con números Romanos; y las humanas, aunque llevan igualmente los suyos, tambien Romanos, para mayor claridad se citan de este modo: *Lámina I, II, &c.*

Explicacion de la estampa del frontispicio.

Minerva, madre de las artes y ciencias, está al lado de un niño dedicado á la Pintura; y mostrándole con la una mano un libro, y señalando con la otra al campo, le enseña que la instruccion de los escritos científicos, y la imitacion de la naturaleza en sus producciones, le conducirán á la deseada perfeccion. Al otro lado se ve un Genio ó mancebo con varios instrumentos Matemáticos, denotando la necesidad que tiene la Pintura de la Geometría, Perspectiva &c.

La Viñeta.

Apoyada la Pintura, simbolizada en la paleta, sobre la lectura y estudio, llega indubitablemente á tener el lucimiento y alabanza merecida, que denotan los rayos de luz y el ramo de laurel.

ÍNDICE.

La suma brevedad de las secciones en que está dividido el Tratado de la Pintura de Vinci excusa el poner índice de ellas, pues con la misma facilidad se puede hallar lo que se busca en el discurso de la obra.

VIDA DE LEONARDO DE VINCI.....	Pág. 1
EL TRATADO de la Pintura de Leonardo de Vinci.....	3
NOTAS al Tratado de Vinci.....	170
VIDA DE LEON BAUTISTA ALBERTI.....	183
NOTAS á la vida de Alberti.....	195
LIBRO primero de la Pintura.....	197
LIBRO segundo.....	220
LIBRO tercero.....	251
NOTAS.....	263



LEONARDO DE VINCI
PINTOR FLORENTINO

VIDA

DE LEONARDO DE VINCI,

ESCRITA

POR RAFAEL DU FRESNE.

Si la nobleza de sangre, que es solo una cosa imaginaria, hace tal distincion entre los hombres que exalta á los unos sobre los otros, ¿quién podrá dudar que la nobleza del ánimo, que consiste en la virtud efectiva, y reside en la parte que trae su origen del Cielo, no es capaz de ensalzar al hombre desde el estado mas ínfimo hasta los confines de la divinidad? Adornado Leonardo de Vinci con esta verdadera y mas esclarecida nobleza, pudo igualarse en la gloria y el honor á los hombres mas grandes de su siglo, y elevándose sobre la bajeza de su cuna, vivir, tratar y morir al lado de los Reyes y Príncipes soberanos, y dejar su nombre (prerogativa concedida á pocos) vinculado á la inmortalidad.

Nació Leonardo de Vinci en un lugar llamado Vinci, situado en el valle de Arno, mas abajo, aunque no muy distante de Florencia; y su padre se llamó Pedro de Vinci. Este, advirtiendo la natural inclinacion de su hijo, que entre las ocupaciones de sus estudios siempre se aplicaba á dibujar, resolvió coadyuvar á su propension y llevarle á Florencia, en donde le puso bajo la direccion de Andrés Verrochio, Pintor de alguna reputacion en aquel tiempo. Admirado Verrochio del ingenio de aquel joven,

formó de él el concepto que tanto acreditó despues el tiempo; y recibéndolo por su discípulo, prometió á Pedro de Vinci instruir á su hijo con el cuidado y esmero que debia inspirarle la estrecha amistad que entre ambos reinaba, y segun lo merecian, á su parecer, las agradables modales y costumbres de Leonardo. Como Verrochio era, ademas de pintor, escultor y arquitecto, tallista y platero, aprendió Leonardo en su escuela no solo á pintar, sino tambien todas las otras artes que tenian conexion con el dibujo: en las que se adelantó tanto, que en poco tiempo dejó atras á su propio maestro. De este se lee que estando haciendo un cuadro para los Religiosos de Valumbrosa que estan en S. Salvi, cuyo asunto era S. Juan bautizando á Jesucristo, quiso que le ayudase Leonardo, y le mandó dar el colorido á un Angel que tenia en las manos unas vestiduras. Cumplió Leonardo el encargo de Verrochio con tanta maestría, que excedia su obra considerablemente á lo demas del cuadro; y todos unánimes convinieron que nada podia igualar á la belleza del Angel. Quedó avergonzado Verrochio viéndose superado de un discípulo suyo tan jóven; y enfurecido contra sus pinceles, jamas volvió á manejar colores, despidiéndose para siempre de la Pintura.

Luego que salió de su escuela Leonardo, ya en edad de poderse dirigir por sí mismo, hizo en Florencia aquellas obras que refiere el Vasari, que son el carton del Adan y Eva para el Rey de Portugal, cuando cometieron el pecado en el Paraiso; en el cual, ademas de las dos figuras, pintó de claro y oscuro con increíble paciencia y diligencia los árboles y plantas. A instancias de su padre

hizo para un labrador de Vinci, amigo de este, en una rodela de palo de higuera, una composicion tan extraña de animales diversos, como sierpes, lagartos, grillos y langostas, que formando de todos ellos un solo monstruo, parecia tan horrible y espantoso, que como si fuese la cabeza de Medusa, pasmaba á quien lo miraba. Pero juzgando el padre que una obra como esta no merecia estar en manos de un labrador, la vendió á unos mercaderes, de quienes la compró luego el Duque de Milan por trescientos ducados. Pintó un cuadro con una Nuestra Señora hermosísima; y entre otras cosas representó un frasco lleno de agua con algunas flores dentro, sobre las cuales pintó con admirable artificio el rocío; cuya obra paró luego en poder del Papa Clemente VII. Hace mencion tambien el Vasari de un dibujo que hizo Leonardo en un papel para un íntimo amigo suyo llamado Segni, en el cual representó con extraordinaria invencion y con su acostumbrado primor al dios Neptuno en medio del mar agitado en su carro, tirado de caballos marinos y acompañado de monstruosos peces, tritones y otras cosas imaginarias que le parecieron á propósito en aquel asunto.

Aqui observaremos que aunque Leonardo supo muy bien en lo que consistia aquella divina proporcion que es madre de la belleza, tanto que la gracia de sus figuras inspiraba amor á quien las miraba; no obstante se aficionó de tal suerte á pintar cosas extravagantes y ridiculizadas, que si veia por casualidad á algun hombre del campo con fisonomía extraordinaria y rara, de modo que tocase en lo ridículo, lo iria siguiendo un dia entero embelesado con la particularidad de aquel objeto, hasta que concibiendo

una idea idéntica de aquella cara, volvía á su casa, y la retrataba como si la tuviese presente. Y dice Paulo Lomazzo en su libro 6.º de la Pintura que en su tiempo tenía Aurelio Lovino cincuenta cabezas de estas dibujadas en un libro de mano de Vinci. Por este estilo está pintado el cuadro que hay en Paris, y se conserva entre otros muchos en el palacio de las *Tuilleries*, al cuidado de Mr. Le Maire, pintor, como todos saben, de no muy comun habilidad, que representa á dos ginetes en accion de arrebatarse violentamente á otros dos una bandera: este grupo componia parte de una obra mucho mayor, que era el carton que hizo para el salon del palacio de Florencia, como adelante se dirá, y por su hermosura lo pintó en pequeño con sumo gusto y aficion: y ademas del fuego de los caballos y la bizarría de los trages, se ven las cabezas de los combatientes con semblante tan furioso, tan ardiente y colérico, y con ademan tan extraordinario y particular, y (como suele decirse) con tal *caricatura*, que al mismo tiempo causan espanto y risa á quien los mira.

Volviendo á las primeras obras de Leonardo, dice el Vasari, que empezó la cabeza de Medusa en un cuadro al oleo de extraña invencion, la cual quedó sin concluir. Empezó tambien una adoracion de los Reyes Magos, en que habia algunas cabezas bellísimas; pero jamas la concluyó, como por lo comun sucedia á todas sus obras: porque como era hombre de infinitas noticias y bellas ideas, vivísimo por naturaleza, y de un ingenio muy fecundo, lo mismo era dar principio á una obra, que ya le venia al pensamiento el emprender otra. Ademas del arte de la Pintura, de que hacia profesion con tanto esmero y dili-

gencia, se aplicaba tambien á la Escultura, y modelaba con perfeccion. Era excelente Geómetra, y en la Mecánica siempre andaba ideando nuevas máquinas de que fue inventor. Era muy inteligente en la Arquitectura, y nadie le aventajaba en la Perspectiva ni en la Optica. Estudió tambien las propiedades de las yerbas; y penetrando su ingenio hasta los cielos, se aplicó á la Astronomía, é hizo varias observaciones acerca del movimiento de las estrellas. En la Música se adelantó admirablemente, y llegó á cantar y tañer con tal destreza, que excedió á todos los músicos de su tiempo; y para que no le faltase habilidad alguna, con el mismo furor que Apolo le inspiró para la Pintura y Música, le favoreció para la Poesía; pero habiéndose perdido todas sus composiciones métricas, solo nos ha quedado el siguiente Soneto moral.

Chi non puo quel che vuol, quel che puo voglia,
 Che quel che non si puo, folle è volere,
 Adunque saggio é l'huomo da tenere
 Che da quel che non puo suo voler toglia.

Però ch'ogni diletto nostro è doglia
 Stà in si, e no, saper, voler, potere,
 Adunque quel sol puo che co'l dovere
 Ne trahe la ragion fuor di sua soglia.

Ne sempre è da voler quel che l'huom puote,
 Spesso par dolce quel che torna amaro;
 Piansi gia quel ch'io volsi, poi ch'io l'hebbi.

Adunque, tu lettor di queste note,
 Se à te vuoi esser buono, è à gl'altri caro,
 Vogli sempre poter quel che tu debi.

Tambien se ejercitaba en otras varias habilidades, porque era en extremo aficionado á los caballos, que maneja-
 jaba con primor; y siendo igual la agilidad y robustez de
 sus miembros á la gallardía de su presencia y á la gracia
 de sus acciones, consiguió superior destreza en la esgri-
 ma. Pero sobre todo gustaba de conversar con sus ami-
 gos, y tenia tal atractivo en su trato, y tanta felicidad y
 urbanidad para explicarse, que arrastraba tras sí el áni-
 mo de quien le escuchaba.

Un número tan no visto de prendas, y un caudal tan
 grande de ciencia hizo resonar el nombre de Leonardo
 por toda Italia, y movió á Ludovico Sforzia, llamado el
 Moro, favorecedor de todos los hombres de talento con
 quienes mostró muy bien su liberalidad, á proponerle
 que fuese á Milan, señalándole quinientos escudos de
 renta al año. Lo primero que hizo aquel Príncipe fue
 crear una Academia de Arquitectura, en la que intro-
 dujo á Leonardo, quien aboliendo desde luego el modo
 de fabricar á la Gótica, establecido en aquella Ciudad
 cien años antes bajo la direccion de Michêlino, abrió el
 camino para que volviese este arte á su primitiva y anti-
 gua pureza. Ocupóse por orden de dicho Príncipe en la
 conduccion de las aguas del Ada hasta Milan, formando
 aquel canal navegable, que vulgarmente llaman el *navio*
de Mortesana, á quien se le agrega un rio tambien na-
 vegable por espacio de mas de doscientas millas hasta los
 valles de *Châvena* y *Valtelina*. La empresa era tan difícil
 como importante, y digna del sublime ingenio de Leo-
 nardo, por la noble emulacion que causaba el gran canal
 que doscientos años antes se hizo en tiempo que era Re-

pública Milan, á la otra parte de la Ciudad, en cuyas aguas, que toma del río Tesino, se navega hasta Milan, y con ellas se riega toda la campiña. Venció Leonardo todas las dificultades que se suscitaron, y por medio de muchas esclusas hizo navegar con toda seguridad los barcos por montes y valles.

No contento el Príncipe con los beneficios que hizo al Estado Leonardo como Arquitecto y como Ingeniero, quiso tambien que lo adornase como Pintor con alguna obra primorosa de su mano. Mandóle, pues, que en el refectorio de los PP. Dominicos de Sta. María de Gracia pintase la Cena de Jesucristo con los Apóstoles, cuyo asunto desempeñó Leonardo con tanta excelencia, que se miró luego como un milagro del arte. En efecto apuró en esta pintura los primores del pincel de tal modo, que todos á una voz confiesan que nada puede aventajarla ni en dibujo, ni en expresion, ni en diligencia, ni en colorido. Y en especial pintó con tanta belleza las cabezas de los Apóstoles, particularmente la de ambos Jacobos, que al llegar á la de Jesucristo, viendo que no era posible darla mayor perfeccion, enfadado la dejó en bosquejo.

Parecíale al Prior del Convento que duraba mucho la obra del cuadro, y se quejó varias veces á Leonardo de su tardanza, y aun al mismo Duque, quien hablando con Leonardo de ello, supo que solo faltaba para la total conclusiön acabar la cabeza de Cristo y la de Judas; pero como no podia formar una idea justa de la infinita belleza del Hijo de Dios, no le era posible expresarla con el pincel. La cabeza de Judas, añadió Leonardo,

VIII

como que es hijo del Infierno, la tengo ya en el pensamiento, y no deja de suministrarme idea para ella el gesto de este Fraile, que tan groseramente nos ha importunado á ambos.

Ejecutó con mucha felicidad la expresion de la sospecha que concibieron los Apóstoles de querer saber quien era el que habia vendido á su Maestro, segun escribe el Vasari; y dice Lomazo (que tenia esta pintura tan presente, como que habia hecho una copia de ella para S. Bernabé de Milan) que en cada rostro se advertia la admiracion, el espanto, el dolor, la sospecha, el amor y otros varios afectos que agitaban sin duda entonces el corazon de los discípulos; y en Judas se notaba la traicion que maquinaba con un rostro propio de un facineroso. Esto da á entender lo bien que sabia Leonardo las diferentes alteraciones que causa en el cuerpo la agitacion del ánimo, que es lo mas delicado y dificultoso del arte, y por consiguiente lo menos practicado. Era esta obra digna de permanecer para siempre; pero estando pintada al óleo en una pared húmeda, duró muy poco; de modo que hoy se halla casi del todo destruida. Cuando Francisco I fue á Milan, quiso que se buscaran todos los medios posibles para llevarla á Francia, y enriquecer con ella aquel Reino; pero como la pared en que estaba era muy gruesa, y tenia de alto y de ancho treinta pies, salieron inútiles todas las tentativas. Es verosímil que este Monarca mandase sacar alguna copia, y tal vez será la que hoy se ve en la parroquial de San German, clavada en la pared á mano izquierda, conforme se entra en la Iglesia por la puerta del mediodia. En el mismo refecto-

rio en donde pintó la Cena Leonardo, retrató del tamaño natural al Duque Ludovico, y á la Duquesa Beatriz, su esposa, de rodillas, y delante de ellos sus hijos, y á la otra parte un Crucifijo. Pintó tambien un nacimiento en una tabla para un altar por mandado del mismo Duque, cuyo cuadro se regaló luego al Emperador.

Entre las varias ocupaciones de Leonardo durante su mansion en Milan, fue de mucha importancia el estudio que hizo de la Anatomía, en cuya ciencia, con el auxilio de Marco Antonio de la Torre, Catedrático de esta facultad en Pavía, adquirió gran conocimiento, y dibujó un cuaderno de figuras anatómicas, que vino á parar despues en manos de su discípulo Francisco Melzi. Dibujó tambien para un cierto Gentil Borri, Maestro de Esgrima, de cuya habilidad se preciaba igualmente Leonardo, un libro entero de figuras batallando á pie y á caballo, en donde estaban expresadas las reglas de la verdadera destreza. Escribió tambien para el adelantamiento de su Academia de Milan varias obras sobre diversas materias que estuvieron olvidadas mucho tiempo, y enteramente desconocidas en la familia de los Melzis en su casa del *Vávero*, y luego fueron á poder de varios sugetos, como acaece á casi todos los libros; porque un tal Lelio Gavardi d'Asola, Prepósito de S. Zeno de Pavía, pariente cercano de Aldo Manucio, que enseñaba las letras humanas á dichos sugetos, como entraba con frecuencia en la casa, tomó trece volúmenes, y se los llevó á Florencia con la esperanza de que el Gran Duque se los compraria á muy alto precio. Pero habiendo muerto este Príncipe por aquel tiempo, marchó Gavardi á Pisa, y hallando

alli á Juan Ambrosio Mazenta, Caballero Milanés, que estaba estudiando, escrupulizó de tener en su poder aquellos libros, y le suplicó los restituyese á los Melzis cuando volviese á Milan. Hizolo asi; pero maravillándose Horacio Melzi, cabeza de la familia, de la escrupulosidad de uno y otro, se los regaló á Juan Ambrosio, quien los conservó en su casa. Gloriábanse los Mazentas de esta posesion, y los enseñaban á todos; y habiendo dicho á Melzi Pompeyo Leoni, Escultor del Rey de España, lo mucho que valian aquellos libros, le prometió que lograria muchos honores y gracias, si recuperándolos se los regalaba al Sr. Felipe II. Movido Melzi con esta esperanza pidió con la mayor sumision á Güido Mazenta, hermano de Juan Ambrosio, le volviera aquellos libros del Vinci. Dióle siete de ellos Mazenta, y se quedó con seis, uno de los cuales lo regaló al Cardenal Borromeo para la Biblioteca Ambrosiana, y otro á Ambrosio Figgini, quien lo dejó al tiempo de morir á su heredero Hércules Bianchî. Carlos Emanuel, Duque de Saboya, tuvo otro de estos libros, y los otros tres fueron á poder de Pompeyo Leoni por muerte del referido Guido; y Leoni los dejó á su heredero Cleodoro Calchî, quien los vendió por trescientos escudos á Galeazo Leonato.

Solia Leonardo retirarse á la casa de campo de Vávero cuando queria filosofar, ó aplicarse á alguna cosa seria; y es constante que vivió alli mucho tiempo en compañía de Francisco Melzi, su discípulo. Abajo se pondrá un índice de las obras que escribió.

Despues de la muerte del Moro, acaecida en el año 1500, á quien llevaron prisionero á Francia, en donde

murió en la torre de *Loces*, con motivo de las guerras que se originaron, se entibió mucho en Milan el estudio de las bellas Artes, y fue deshaciéndose poco á poco la Academia establecida, en la cual habian salido sobresalientes en la Pintura Francisco Melzi, Cesar Sesto, Bernardo Lovino, Andrea Salaino, Marco Vegioni, Antonio Boltraffio, Paulo Lomazo y otros Milaneses, que todos seguian la escuela de Vinci; de tal manera que muchas veces no solo entonces, sino tambien ahora se estimaron y vendieron muchas obras suyas por de Leonardo, especialmente las de Sesto y Lovino, que fueron los que mas imitaron la manera de su Maestro. Con todo hubiera sin duda sobrepujado á los demas Lomazo, si no le hubiera faltado la vista en lo mas florido de su edad; como lo habia ya predicho Gerónimo Cardano: y ya que no podia dedicarse á la pintura con la mano, se dedicó con el entendimiento; y siendo ciego compuso aquellos libros tan estimados de los que tienen vista, en los que á cada paso propone á Vinci como idea de un verdadero y perfecto Pintor.

Cuando pasó á Milan Luis XII, Rey de Francia (que fue un año antes de la prision del Moro), habiendo suplicado á Vinci los sugetos principales de la ciudad, que inventase alguna máquina extraña y magnífica para cortejar y obsequiar á aquel Príncipe, hizo un leon con tal arte, que despues de haber dado muchos pasos por sí en una sala, se paró delante del Rey, y luego abriéndose él mismo el pecho, arrojó una infinidad de lises de que estaba lleno. En las obras de Lomazo, lib. 2.º, cap. 1.º, se lee que esto lo hizo para Francisco I; pero fue error

del copiante , porque cuando este Monarca entró en Milan fue el año 1515, en cuyo tiempo estaba Leonardo en Roma, como mas abajo se verá.

Las revoluciones de Lombardía y las desgracias de los Sforcias, protectores de Leonardo, le obligaron á dejar á Milan y volverse á su patria Florencia, en donde lo primero que hizo fue aquel carton de la Virgen con Jesucristo, Sta. Ana y S. Juan, que para verle corria á gran priesa el pueblo. Este carton lo llevó Leonardo á Francia, donde quiso el Rey que le diese el colorido. Despues hizo el retrato de Lisa, muger de Francisco Giocondo, que generalmente llamaban la *Gioconda*, y se halla en Fontainebleau junto con otros muchos cuadros de estimacion, por haberlo comprado Francisco I en cuatro mil escudos. Dicen que tardó Leonardo cuatro años en concluir este retrato, y aun quedó sin acabar del todo, porque era de tan delicado gusto y de un ingenio tan sutil, que para llegar á la verdad de la naturaleza, buscaba siempre excelencia sobre excelencia, y perfeccion sobre perfeccion; y no contentándose nunca con lo que habia hecho por bello que fuese, procuraba adelantar siempre mas y mas. Mientras que pintaba este retrato, hacia que hubiese alrededor de Lisa gentes con instrumentos de Música cantando con algazara para que siempre estuviese alegre, y no la sucediera lo que regularmente acaece en todos los retratos que estan melancólicos. Y en efecto en el semblante de este se advierte un gesto tan alegre, que, como dice Vasari, mas parece á la vista cosa divina que humana. Hay tambien en Fontainebleau otro retrato de mano de Vinci, que dicen que es de una

Marquesa de Mantua. Es tambien hermosísimo el de Ginebra de Amerigo Benci, doncella de singular belleza en aquellos tiempos. No se debe omitir la Flora que pintó con tan admirable suavidad y con ademan tan divino, la cual se conserva en París en poder de un particular.

Debiéndose adornar la sala del Consejo en Florencia hácia el año de 1503, se eligió por decreto público á Leonardo para que la pintara. Para este efecto hizo un carton con delicado arte y graciosa expresion, que representaba una historia de Piccino. Empezó á pintar la obra al óleo; y cuando ya llevaba la mitad advirtió que por haber puesto una imprimacion muy fuerte saltaba todo el color de la pared, y dejó el trabajo.

En aquel tiempo, que fue en el Pontificado de Pio III, y no del segundo, como dice Vasari, Rafael de Urbino, que apenas tenia veinte años, y acababa de salir de la escuela de Pedro Perugino, deseoso de ver aquel tan famoso carton, y llevado del renombre de Vinci (que entonces tenia ya cumplidos sesenta años), marchó por la primera vez á Florencia. Quedó pasmado á vista de las obras de Leonardo, y ellas fueron sin duda aquel poderoso estímulo que le obligó á volar con tanta rapidéz á la cumbre de la perfeccion del arte, que despues fue mirado y reverenciado de todos como el Dios de la Pintura, dejando desde entonces la manera seca y dura del Perugino para pasar á la morbidez y ternura de Vinci. Tambien presenció el jóven Rafael las historias que motivaron despues aquella tan grande enemistad entre Vinci y Miguel Angel Buonarrota, que entonces tenia veinte y nueve años, y por orden del Gobierno habia

hecho otro carton para la otra fachada de la mencionada sala del Consejo, y representó en él la guerra de Pisa con varia multitud de desnudos hechos á émulacion de Vinci. Permaneció este en Florencia hasta el año 1513, y pintó varias obras. Francisco Bochi en el libro que escribió de las bellezas de Florencia hace mencion de un cuadro que en su tiempo estaba en poder de Mateo y Juan Bautista Botti, en donde habia pintada una Nuestra Señora con suma diligencia y artificio, y el Niño Jesus en los brazos prodigiosamente hermoso, que levantaba la cabeza con mucha gracia. Borghini dice que en casa de Camilo de Albizi habia una estupenda cabeza del Bautista de mano de Vinci.

Elevado Leon X al sumo Pontificado, en quien era hereditario el amor á las Artes, en especial la Pintura, acudió Leonardo á Roma para ofrecer sus respetos á aquel Príncipe, verdadero Mecenas de los hombres hábiles. Mandóle pintar una tabla; y cuenta el Vasari, que habiendo empezado Vinci con gran priesa á destilar aceites y preparar barnices, dijo Leon X que no se podia esperar nada de quien al instante miraba á los fines sin considerar los medios de una obra. Otras muchas cosas indignas de la sublimidad del ingenio de Vinci cuenta Vasari, las cuales deben tenerse por sospechosas por referirlas un apasionado tan acérrimo de Miguel Angel, el cual, como ya se ha dicho, era enemigo declarado de Vinci, y se entretenia en quitarle la reputacion con cuentos y burlas que inventaba. Hallábase Vinci sumamente disgustado con aquel odio tan implacable; y viendo que le llamaba á su Reino Francisco I, que se habia enamo-

rado de sus pinturas cuando estuvo en Milan, se resolvió, á pesar de su avanzada edad, pues pasaba de setenta años, á abrazar un partido tan ventajoso y glorioso para él, y tomó el camino de Francia.

Sumo gusto recibió Francisco I viéndose dueño de un profesor tan hábil, como estimado y deseado; y aunque apenas podia ya trabajar por sus muchos años, fue no obstante siempre acariciado sumamente del Rey. Bien sabido es que habiendo estado enfermo muchos meses en Fontainebleau, fue el mismo Rey á visitarle; y queriendo Vinci, movido del respeto, incorporarse en el lecho y referirle su mal, le sobrevino un accidente, de lo cual enternecido el Monarca le sostuvo con la mano la cabeza, y Leonardo admirado de un favor tan extraordinario, espiró en sus brazos á los setenta y cinco años de su edad con mucha mas gloria que ningun Pintor; si es verdad que una buena y honrosa muerte da honor á toda la vida.

Fue Leonardo de Vinci muy hermoso de cuerpo, como ya se ha dicho: su juventud la pasó con descuido filosófico; de modo que se dejó crecer la barba y cabello; y parecia un Hermes ó un Druida antiguo. Nunca quiso casarse; y si alguna vez tuvo esposa, como dice un Pintor, lo fue sin duda el arte de la Pintura, y sus obras sus hijos. Estas se hallan dispersas en varias partes, porque muchas de ellas las tiene el Gran Duque de Florencia, y otras varias las he visto en Inglaterra. En la Idea del Templo de la Pintura de Paulo Lomazo se hace mencion al cap. 33 de una Concepcion de la Virgen Santísima que pintó para la iglesia de San Francisco de Milan; y en la Biblioteca Ambrosiana de la misma ciudad hay

muchos dibujos y pinturas de su mano.

En Paris en el Palacio del Cardenal se ve una Nuestra Señora suya, sentada en el regazo de Sta. Ana, y en los brazos tiene al Niño Jesus que está jugando con una ovejita. El pais que sirve de campo á este cuadro es bellissimo; pero la cabeza de la Virgen quedó sin concluir. El Cardenal Richelieu tenia una Herodías de singular hermosura; y el S. Juan en el desierto, figura de cuerpo entero que está en Fontainebleau, y otro cuadro de la Virgen con el Niño y S. Juan, y un Angel de admirable belleza, todos en un pais, son obras dignas de observacion. En el gabinete del Marques de Sourdis en Paris hay tambien otra Virgen muy buena del mismo autor.

Mr. de Ciarmois, Secretario del Mariscal de Schemberg, Caballero de insignes prendas, que uniendo en sí la curiosidad y la inteligencia tiene formada una copiosa coleccion de buenos cuadros, posee entre ellos uno de Vinci que representa en dos medias figuras al casto Josef huyendo de la hermosa y deshonesta muger de Putifar. Es un cuadro muy bello, y trabajado con suavidad y diligencia: la expresion es admirable; y el pudor del un rostro y la lascivia del otro mas parecen verdaderos que fingidos. Tiene tambien otro cuadro de la Virgen, Sta. Ana y el Niño con S. Miguel que le presenta una balanza, y S. Juan jugando con un corderito; todo sumamente hermoso. Pero seria nunca acabar querer referir una por una todas las obras de Leonardo: baste el haber hecho mencion de algunas de sus pinturas; y ahora pasemos á hablar de las que hizo con la pluma.

Acostumbraba Vinci á escribir de derecha á izquier-

da como los Hebreos, y de esta manera estaban escritos aquellos trece volúmenes de que hemos hecho mencion; pero como la letra era buena y clara, se leian con facilidad por medio de un espejo. Es probable que en esto llevase el fin de que no todos leyesen sus obras.

La empresa del canal de Mortesana le dió ocasion de escribir un libro de la naturaleza, peso y movimiento del agua, el cual estaba lleno de varios dibujos de ruedas y máquinas para molinos, y para arreglar el curso de las aguas y elevarlas.

Escribió tambien, como hemos dicho, un tratado de la Anatomía del cuerpo humano, igualmente enriquecido con dibujos hechos con sumo estudio y diligencia, de la cual hace mencion el autor en el § xxii de esta obra. Del tratado de la Anatomía del caballo habla el Vasari, Borghini y Lomazo; y habiendo sido Vinci tan primoroso en modelarlos y pintarlos, como demuestra el cuadro de los ginetes combatiendo que se ha referido, es preciso que esta obra fuese tan bella como útil.

En los §§ LXXXI y CX de esta obra se cita un tratado de Perspectiva del mismo autor dividido en varios libros, y tal vez en él estaria explicado el modo de formar las figuras mayores del natural que tanto alaba Lomazo al capítulo 4.º de la Idea.

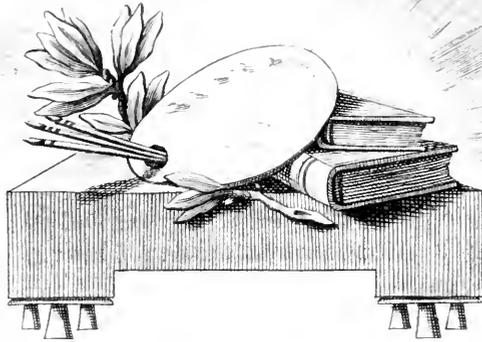
En los §§ CXII y CXXIII promete escribir un libro de los movimientos del cuerpo y de sus partes; materia anatómica que nadie ha tocado hasta el presente.

Tambien promete en el § CCLXVIII otro libro de la equiponderacion del hombre.

El tratado de las luces y las sombras se halla hoy dia

en la Biblioteca Ambrosiana de Milan, escrito en folio, forrado de terciopelo encarnado, que es el que (como se dijo antes) regaló Guido Mazenta al Cardenal Borromeo. En el trata el asunto como Filósofo, como Matemático y como Pintor, y le cita en el § CCLXXVIII de esta obra. En esta parte de la Pintura fue Leonardo muy sobresaliente, y llegó á imitar con tal perfeccion el efecto de la luz y de la sombra, que sus obras mas parecian verdaderas que fingidas.

Por último escribió la presente obra que intituló: *el tratado de la Pintura*, la cual contiene varios preceptos del arte, y juntamente la manera de dibujar y pintar. Cuenta el Vasari que pasando á Florencia cierto Pintor Milanes, le hizo ver dicha obra, y le prometió que asi que llegase á Roma la haria imprimir; pero esto nunca lo cumplió: y una cosa que no se hizo entonces en Roma se efectuó en Paris un siglo despues, en donde cotejando varios manuscritos, aunque viciados, he podido por fin restituir á la luz pública una obra, que por la excelencia de sus preceptos, y por el mérito de su autor, es digna de la inmortalidad. Para hacer mas facil su inteligencia la tradujo al idioma frances Mr. Chambrai, sugeto sumamente hábil en el dibujo, el cual (como se dijo de Leon X) por un instinto comunicado á toda su familia solo se divierte en cosas de habilidad y de talento. Esta version es lo mismo que un comentario, por la exactitud y claridad con que está interpretado el sentido del autor.



R. inv.

Rodrig' f

EL TRATADO
DE LA PINTURA
DE
LEONARDO DE VINCI.

SECCION PRIMERA.

Lo que primeramente debe aprender un jóven.

El jóven debe ante todas cosas aprender la Perspectiva para la justa medida de las cosas: despues estudiará copiando buenos dibujos, para acostumbrarse á un contorno correcto: luego dibujará el natural, para ver la razon de las cosas que aprendió antes; y últimamente debe ver y examinar las obras de varios Maestros, para adquirir facilidad en practicar lo que ya ha aprendido.

§ II.

Qué estudio deban tener los jóvenes.

El estudio de aquellos jóvenes que desean aprovechar en las ciencias imitadoras de todas las figuras de las cosas criadas por la naturaleza, debe ser el dibujo, acompañado de las sombras y luces convenientes al sitio en que estan colocadas las tales figuras.

§ III.

Qué regla se deba dar á los principiantes.

Es evidente que la vista es la operacion mas veloz de todas cuantas hay, pues solo en un punto percibe infinitas formas; pero en la comprension es menester que primero se haga cargo de una cosa, y luego de otra: por ejemplo: el lector verá de una ojeada toda esta plana escrita, y en un instante juzgará que toda ella está llena de varias letras; pero no podrá en el mismo tiempo conocer qué letras sean, ni lo que dicen; y asi es preciso ir palabra por palabra, y línea por línea, enterándose de su contenido. Tambien para subir á lo alto de un edificio, tendrás que hacerlo de escalon en escalon, pues de otro modo será imposible conseguirlo. De la misma manera, pues, es preciso caminar en el arte de la Pintura. Si quieres tener una noticia exacta de las formas de todas las cosas, empezará por cada una de las partes de que se componen, sin pasar á la segunda, hasta tener con firmeza en la memoria y en la práctica la primera. De otro modo, ó se perderá inútilmente el tiempo, ó se prolongará el estudio: y ante todas cosas es de advertir, que primero se ha de aprender la diligencia que la prontitud.

§ IV.

Noticia del jóven que tiene disposicion para la Pintura.

Hay muchos que tienen gran deseo y amor al dibujo, pero ninguna disposicion; y esto se conoce en aquellos jóvenes, á cuyos dibujos les falta la diligencia, y nunca los concluyen con todas las sombras que deben tener.

§ V.

Precepto al Pintor.

De ningun modo merece alabanza el Pintor que solo sabe hacer una cosa, como un desnudo, una cabeza, los pliegues, animales, paisés ú otras cosas particulares á este tenor; pues no habrá ingenio tan torpe, que aplicado á una cosa sola, practicándola continuamente, no venga á ejecutarla bien.

§ VI.

De qué manera debe estudiar el jóven.

La mente del Pintor debe continuamente mudarse á tantos discursos, cuantas son las figuras de los objetos notables que se le ponen delante; y en cada una de ellas debe detenerse á estudiarlas, y formar las reglas que le parezca, considerando el lugar, las circunstancias, las sombras y las luces.

§ VII.

Del modo de estudiar.

Estúdiense primero la ciencia, y luego la práctica que se deduce de ella. El Pintor debe estudiar con regla, sin dejar cosa alguna que no encomiende á la memoria, viendo qué diferencia hay entre los miembros de un animal, y sus articulaciones ó coyunturas.

§ VIII.

Advertencia al Pintor.

El Pintor debe ser universal, y amante de la soledad, debe considerar lo que mira, y raciocinar consigo mismo, eligiendo las partes mas excelentes de todas las cosas que ve; haciendo como el espejo que se trasmuta en tantos colores como se le ponen delante; y de esta manera parecerá una segunda naturaleza.

§ IX.

Precepto del Pintor universal.

Aquel que no guste igualmente de todas las cosas que en la Pintura se contienen, no será universal; porque si uno gusta solo de paisés, es señal de que solo quiere ser simple investigador, como dice nuestro Boticello, el cual añadía que semejante estudio es vano; porque arrimando á una pared una esponja llena de varios colores, quedará impresa una mancha que parecerá un pais. Es verdad que en ella se ven varias invenciones de aquellas cosas que pretende hacer el hombre, como cabezas, animales diversos, batallas, escollos, mares, nubes, bosques y otras cosas asi; pero es casi como la música de las campanas, que dice lo que á tí te parece que dice. Y asi, aunque tales manchas te den invencion, nunca te podrán enseñar la conclusion y decision de una cosa en particular, y los paisés del dicho Pintor eran bien mezquinos.

§ X.

De que manera ha de ser universal el Pintor.

El Pintor que desee ser universal, y agradar á diversos

pareceres, hará que en una sola composicion haya masas muy oscuras, y mucha dulzura en las sombras; pero cuidado de que se advierta bien la razon y causa de ellas.

§ XI.

Precepto al Pintor.

El Pintor que en nada duda, pocos progresos hará en el arte. Cuando la obra supera al juicio del ejecutor, no adelantará mas este; pero cuando el juicio supera á la obra, siempre irá esta mejorando, á menos que no lo impida la avaricia.

§ XII.

Otro precepto.

Primeramente debe el Pintor ejercitarse en copiar buenos dibujos, y despues de esto, con el parecer de su maestro, se ocupará en dibujar del relieve, siguiendo exactamente las reglas que luego se darán en la seccion que de esto trate.

§ XIII.

Del perfilar las figuras de un cuadro.

El perfil de un cuadro de historia debe ser muy ligero, y la decision y conclusion de las partes de cada figura es menester que no sea demasiado acabada. Solo se pondrá cuidado en la colocacion de ellas, y luego, si salen á gusto, se podrán ir concluyendo despacio.

§ XIV.

De la correccion de los errores que descubre uno mismo.

Debe poner cuidado el Pintor en corregir inmediata-

mente todos aquellos errores que él advierta, ó le haga advertir el dictamen de otros, para que cuando publique la obra, no haga pública al mismo tiempo su falta. Y en esto no debe lisonjearse el Pintor que en otra que haga subsanar y borrará el presente descuido; porque la pintura una vez hecha nunca muere, como sucede á la música, y el tiempo será testigo inmutable de su ignorancia. Y si quiere excusarse con la necesidad, la cual no le da el tiempo necesario para estudiar y hacerse verdadero Pintor, la culpa será entonces tambien suya; porque un estudio virtuoso es igualmente pasto del alma y del cuerpo. ¡Cuántos filósofos hubo que habiendo nacido con riquezas, las renunciaron, porque no les sirviesen de estorbo en el estudio!

§ XV.

Del propio dictámen.

No hay cosa que engañe tanto como nuestro propio dictámen al juzgar de una obra nuestra; y en este caso mas aprovechan las críticas de los enemigos, que las alabanzas de los amigos; porque estos, como son lo mismo que nosotros, nos pueden alucinar tanto como nuestro propio dictámen.

§ XVI.

Modo de avivar el ingenio para inventar.

Quiero insertar entre los preceptos que voy dando una nueva invencion de especulacion, que aunque parezca de poco momento, y casi digna de risa, no por eso deja de ser muy útil para avivar el ingenio á la invencion fecunda: y es, que cuando veas alguna pared manchada en muchas partes, ó algunas piedras jaspeadas, podrás, mirándolas con cuidado y atencion, advertir la invencion y semejanza de algunos paisos, batallas, actitudes prontas de figuras, fi-

sonomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas; porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones.

§ XVII.

Del continuo estudio que se debe hacer aun al tiempo de despertarse, ó poco antes de dormir.

He experimentado que es de grandísima utilidad, hallándose uno en la cama á oscuras, ir reparando y considerando con la imaginacion los contornos de las formas que por el dia se estudiaron, ú otras cosas notables de especulacion delicada, de cuya manera se afirman en la memoria las cosas que ya se han comprendido.

§ XVIII.

Primero se ha de aprender la exactitud que la prontitud en el ejecutar.

Cuando quieras hacer un estudio bueno y útil, lo dibujarás primero despacio, y luego irás advirtiendo cuántas y cuáles son las partes que gozan los principales grados de luz: y de la misma manera las que son mas oscuras que las otras; como tambien el modo que observan de mezclarse las luces y las sombras, y su cualidad: cotejarás igualmente unas con otras, y considerarás á qué parte se dirijan las líneas, y en ellas cual parte hace cóncava y cual convexa, en dónde va mas ó menos señalada, mas ó menos sutil, y por último cuidarás que las sombras vayan unidas y deshechas, como se ve en el humo, y cuando te hayas acostumbrado bien á esta exactitud, te hallarás con la práctica y facilidad sin advertirlo.

§ XIX.

El Pintor debe procurar oír el dictámen de cada uno.

Nunca debe el Pintor desdeñarse de escuchar el parecer de cualquiera, mientras dibuja ó pinta; porque es evidente que el hombre, aunque no sea Pintor, tiene noticia de las formas del hombre, y conoce cuando es jorobado, si tiene la pierna demasiado gruesa, ó muy grande la mano, si es cojo, ó tiene cualquier otro defecto personal: y pues que el hombre puede por sí juzgar de las obras de la naturaleza, ¡cuánto mas bien podrá juzgar de nuestros errores!

§ XX.

Siempre se debe consultar el natural.

El que crea que en su imaginacion conserva todos los efectos de la naturaleza, se engaña; porque nuestra memoria no tiene tanta capacidad; y asi en todo es menester consultar con el natural cada parte por sí.

§ XXI.

De la variedad en las figuras.

Siempre debe anhelar el Pintor á ser universal, porque si unas cosas las hace bien y otras mal, le faltará todavía mucha dignidad, como á algunos que solo estudian el desnudo, segun la perfecta proporcion y simetría, y no advierten su variedad: porque bien puede un hombre ser proporcionado, y ser al mismo tiempo grueso, alto, algo bajo, delgado ó de medianas carnes; y asi el que no pone cuidado en esta variedad, hará siempre sus figuras de estampa, y merecerá gran reprehension (1).

§ XXII.

De la universalidad.

Fácil es hacerse universal el que ya sabe por qué todos los animales terrestres tienen semejanza entre sí, respecto á los miembros, á los músculos, huesos y nervios, variándose solo en lo largo ó grueso, como se demostrará en la Anatomía. Pero en cuanto á los acuáticos, cuya variedad es infinita, no persuadiré al Pintor á que se proponga regla alguna.

§ XXIII.

De aquellos que usan solo la práctica sin exactitud y sin ciencia.

Aquellos que se enamoran de sola la práctica, sin cuidar de la exactitud, ó por mejor decir, de la ciencia, son como el piloto que se embarca sin timon ni aguja; y así nunca sabrá adonde va á parar. La práctica debe cimentarse sobre una buena teórica, á la cual sirve de guía la Perspectiva; y en no entrando por esta puerta, nunca se podrá hacer cosa perfecta ni en la Pintura, ni en alguna otra profesion.

§ XXIV.

Nadie debe imitar á otro.

Nunca debe imitar un Pintor la manera de otro, porque entonces se llamará nieto de la naturaleza, no hijo; pues siendo la naturaleza tan abundante y varia, mas propio será acudir á ella directamente, que no á los Maestros que por ella aprendieron (2).

§ XXV.

Del dibujar del natural.

Cuando te pongas á dibujar por el natural, te colocará á la distancia de tres estados del objeto que vayas á copiar; y siempre que empieces á hacer alguna línea, mirará á todo el cuerpo para notar la direccion que guarda respecto á la línea principal.

§ XXVI.

Advertencia al Pintor.

Observe el Pintor con sumo cuidado cuando dibuje, cómo dentro de la masa principal de la sombra hay otras sombras casi imperceptibles en su oscuridad y figura: lo cual lo prueba aquella proposicion que dice, que las superficies convexas tienen tanta variedad de claros y oscuros, cuanta es la diversidad de grados de luz y oscuridad que reciben.

§ XXVII.

Cómo debe ser la luz para dibujar del natural.

La luz para dibujar del natural debe ser del norte, para que no haga mutacion; y si se toma del mediodia, se pondrá en la ventana un lienzo, para que cuando dé el sol, no padezca mutacion la luz. La altura de esta será de modo que todos los cuerpos produzcan sombras iguales á la altura de ellos.

§ XXVIII.

Qué luz se debe elegir para dibujar una figura.

Toda figura se debe poner de modo que solo reciba

aquella luz que debe tener en la composicion que se haya inventado: de suerte, que si la figura se ha de colocar en el campo, deberá estar rodeada de mucha luz, no estando el sol descubierto, pues entonces serán las sombras mucho mas oscuras respecto á las partes iluminadas, y tambien muy decididas tanto las primitivas como las derivativas, sin que casi participen de luz; pues por aquella parte ilumina el color azul del aire, y lo comunica á todo lo que encuentra. Esto se ve claramente en los cuerpos blancos, en donde la parte iluminada por el sol aparece del mismo color del sol, y mucho mas al tiempo del ocaso en las nubes que hay por aquella parte, que se advierten iluminadas con el color de quien las ilumina; y entonces el rosicler de las nubes, junto con el del sol, imprime el mismo color arrebolado en los objetos que embiste, quedando la parte á quien no tocan del color del aire; de modo que á la vista parecen dichos cuerpos de dos colores diferentes. Todo esto, pues, debe el Pintor representar cuando suponga la misma causa de luz y sombra, pues de otro modo sería falsa la operacion. Si la figura se coloca en una casa oscura, y se ha de mirar desde afuera, tendrá la tal figura todas sus sombras muy deshechas, mirándola por la línea de la luz, y hará un efecto tan agradable, que dará honor al que la imite, porque quedará con grande relieve, y toda la masa de la sombra sumamente dulce y pastosa, especialmente en aquellas partes en donde se advierte menos oscuridad en la habitacion, porque alli son las sombras casi insensibles; y la razon de ello se dirá mas adelante ¹.

1 Véase el § 35 y 287.

§ XXIX.

*Calidad de la luz para dibujar del natural
y del modelo.*

Nunca se debe hacer la luz cortada por la sombra decisivamente; y así para evitar este inconveniente, se fingirán las figuras en el campo, pero no iluminadas por el sol, sino suponiendo algunas nubecillas trasparentes, ó celages interpuestos entre el sol y el objeto; y así no hallándose embestida directamente por los rayos solares la figura, quedarán sus sombras dulces y deshechas con los claros.

§ XXX.

Del dibujar el desnudo.

Cuando se ofrezca dibujar un desnudo, se hará siempre entero, y luego se concluirán los miembros y partes que mejor parezcan, y se irán acordando con el todo; pues de otra manera se formará el hábito de no unir bien entre sí todas las partes de un cuerpo. Nunca se hará la cabeza dirigida hácia la parte que vuelve el pecho, ni el brazo seguirá el movimiento de la pierna que le corresponde: y cuando la cabeza vuelva á la derecha, el hombro izquierdo se dibujará mas bajo que el otro, y el pecho ha de estar sacado afuera, procurando siempre que si gira la cabeza hácia la izquierda, queden las partes del lado derecho mas altas ^r que las del siniestro (3).

r Parece que debe decir *mas bajas*.

§ XXXI.

Del dibujar por el modelo ó natural.

El que se ponga á dibujar por el modelo ó por el natural, se colocará de modo que los ojos de la figura y los del dibujante esten en línea horizontal.

§ XXXII.

Modo de copiar un objeto con exactitud.

Se tomará un cristal del tamaño de medio pliego de marca, el cual se colocará bien firme y vertical entre la vista y el objeto que se quiere copiar: luego alejándose como cosa de una vara, y dirigiendo la vista á él, se afirmará la cabeza con algun instrumento, de modo que no se pueda mover á ningun lado. Despues cerrando el un ojo, se irá señalando sobre el cristal el objeto que está á la otra parte conforme lo represente, y pasando el dibujo al papel en que se haya de ejecutar, se irá concluyendo, observando bien las reglas de la Perspectiva aerea (4).

§ XXXIII.

Cómo se deben dibujar los paises.

Los paises se dibujarán de modo que los árboles se hallen la mitad con sombra, y la mitad con luz; pero es mejor, cuando ocultado el sol con varios celages, se ven iluminados de la luz universal del aire, y con la sombra universal de la tierra; observando que cuanto mas se aproximan sus hojas á esta, tanto mas se van oscureciendo.

§ XXXIV.

Del dibujar con la luz de una vela.

Con esta luz se debe poner delante un papel trasparente ó regular; y de este modo producirá en el objeto sombras dulces y deshechas.

§ XXXV.

Modo de dibujar una cabeza con gracia en el claro y oscuro.

El rostro de una persona que esté en un sitio oscuro de una habitacion, tiene siempre un graciosísimo efecto de claro y oscuro; pues se advierte que la sombra del dicho rostro la causa la oscuridad del parage; y la parte iluminada recibe nueva luz del resplandor del aire: con cuyo aumento de sombras y luces quedará la cabeza con grandísimo relieve, y en la masa del claro serán casi imperceptibles las medias tintas; y por consiguiente hará la cabeza bellísimo efecto.

§ XXXVI.

Cuál haya de ser la luz para copiar el color de carne de un rostro ó de un desnudo.

El estudio ó aposento destinado para este fin debería tener luces descubiertas, y las paredes dadas de color rojo; y se procurará trabajar cuando el sol se halle entre celages, á menos que las paredes meridionales sean tan altas, que no puedan los rayos solares herir en las septentrionales, para que la reflexion de ellos no deshaga el efecto de las sombras.

§ XXXVII.

Del dibujar las figuras para un cuadro historiado.

Siempre debe tener cuidado el Pintor de considerar en el lienzo ó pared en que va á pintar alguna historia la altura en que se ha de colocar; para que todos los estudios que haga por el natural para ella, los dibuje desde un punto tan bajo, como el en que estarán los que miren el cuadro despues de colocado en su sitio: pues de otro modo saldrá falsa la obra.

§ XXXVIII.

Para copiar bien una figura del natural ó modelo.

Para esto se puede usar un hilo con un plomito, con el cual se irán advirtiendo los contornos por la perpendicular.

§ XXXIX.

Medidas y divisiones de una estatua.

La cabeza se dividirá en doce grados, cada grado en doce puntos, cada punto en doce minutos, y cada minuto en doce segundos &c.

§ XL.

Sitio en donde debe ponerse el Pintor respecto á la luz y al original que copia.

Sea A B la ventana; M el punto de la luz: digo, pues, que el Pintor quedará bien, con tal que se ponga de modo, que su vista esté entre la parte iluminada y la sombra del cuerpo que se va á copiar; y este puesto se hallará poniéndose entre M y la division de sombras y luces que se advierta en dicho cuerpo. *Figura I.*

§ XLI.

Cualidad que debe tener la luz.

La luz alta y abundante, pero no muy fuerte, es la que hace el mas grato efecto en las partes del cuerpo.

§ XLII.

Del engaño que se padece al considerar los miembros de una figura.

El Pintor que tenga las manos groseras, las hará del mismo modo cuando le venga la ocasion, sucediéndole igualmente en cualquiera otro miembro, si no va dirigido con un largo y reflexivo estudio. Por lo cual todo Pintor debe advertir la parte mas fea que se halle en su persona para procurar con todo cuidado no imitarla cuando vaya á hacer su semejante.

§ XLIII.

Necesidad de saber la estructura interior del hombre.

El Pintor que se halle instruido de la naturaleza de los nervios, músculos y huesos, sabrá muy bien qué nervios y qué músculos causan ó ayudan al movimiento de un miembro: igualmente conocerá qué músculo es el que con su hinchazon ó compresion acorta el tal nervio, y cuáles cuerdas son las que convertidas en sutilísimos cartilagos envuelven y circundan el tal músculo; y nunca le sucederá lo que á muchos, que siempre dibujan de una misma manera, aunque sea en diversas actitudes y posturas, los brazos, piernas, pecho, espaldas &c. (5).

§ XLIV.

Defecto del Pintor.

Uno de los defectos del Pintor será el repetir en un mismo cuadro los mismos movimientos y pliegues de una figura en otra, y sacar parecidos los rostros.

§ XLV.

Advertencia para que el Pintor no se engañe al dibujar una figura vestida.

En este caso deberá el Pintor dibujar la figura por la regla de la verdadera y bella proporción. Además de esto debe medirse á sí mismo, y notar en qué partes se aparta de dicha proporción, con cuya noticia cuidará diligentemente de no incurrir en el mismo defecto al concluir la figura. En esto es menester poner suma atención; porque es un vicio que nace en el Pintor al mismo tiempo que su juicio y discurso: y como el alma es maestra del cuerpo, y es cualidad natural del propio juicio deleitarse en las obras semejantes á las que formó en sí la naturaleza; de aquí nace que no hay muger por fea que sea, que no encuentre algún amante, á menos que no sea monstruosa: y así el cuidado en esto debe ser grandísimo.

§ XLVI.

Defecto del Pintor que hace en su casa el estudio de una figura con luz determinada, y luego la coloca en el campo á luz abierta.

Grande es sin duda el error de aquellos Pintores, que habiendo hecho el estudio de una figura por un modelo con luz particular, la pintan luego, colocándola en

el campo, en donde hay la luz universal del aire, la cual abraza é ilumina todas las partes que se ven de un mismo modo: y de esta suerte hacen sombras oscuras en donde no puede haber sombra; pues si acaso la hay, es tan clara, que apenas se percibe; é igualmente hacen reflejos en donde de ningun modo los puede haber.

§ XLVII.

De la Pintura y su division.

Divídese la Pintura en dos partes principales: la primera es la figura, esto es, los lineamentos que determinan la figura de los cuerpos y sus partes; y la segunda es el colorido que se halla dentro de los tales términos.

§ XLVIII.

De la figura y su division.

La figura se divide tambien en dos partes, que son la proporcion de las partes entre sí, que deben ser correspondientes al todo igualmente: y el movimiento apropiado al accidente mental de la cosa viva que se mueve.

§ XLIX.

Proporcion de los miembros:

La proporcion de los miembros se divide en otras dos partes, que son la igualdad y el movimiento. Por igualdad se entiende, ademas de la simetría que debe tener respectiva al todo, el no mezclar en un mismo individuo miembros de anciano con los de joven, ni gruesos con delgados, ni ligeros y gallardos con torpes y pesados, ni poner en el cuerpo de un hombre miembros afeminados. Asi-

mismo las actitudes ó movimientos de un viejo no deben representarse con la misma viveza y prontitud que los de un joven, ni los de una muger como los de un hombre, sino que se ha de procurar que el movimiento y miembros de una persona gallarda sean de modo que ellos mismos demuestren su vigor y robustez.

§ L.

De los varios movimientos y operaciones.

Las figuras deben representarse con aquella actitud propia únicamente de la operacion en que se fingen; de modo que al verlas se conozca inmediatamente lo que piensan ó lo que quieren decir. Esto lo conseguirá mejor aquel que estudie con atencion los movimientos y ademanes de los mudos, los cuales solo hablan con el movimiento de las manos, de los ojos, de las cejas y de todo su cuerpo, cuando quieren dar á entender con vehemencia lo que aprenden. No parezca cosa de chanza el que yo señale por Maestro uno que no tiene lengua, para que enseñe un arte en que se halla ignorante; pues mucho mejor enseñará él con sus gestos, que cualquiera otro con su elocuencia. Y así tú, Pintor, de cualquiera escuela que seas, atiende segun las circunstancias, á la cualidad de los que hablan, y á la naturaleza de las cosas de que se habla.

§ LI.

Todo lo recortado y decidido se debe evitar.

El contorno de la figura no debe ser de distinto color que el campo en donde se pone; quiero decir, que no se ha de percibir un perfil oscuro entre la figura y el campo.

§ LII.

En las cosas pequeñas no se advierten los errores tanto como en las grandes.

En las obras menudas no es posible conocer la cualidad de un error cometido, como en las mayores: porque si el objeto de que se trata es la figura de un hombre en pequeño ó de un animal, es imposible concluir las partes, cada una de por sí, por su mucha disminucion, de modo que convengan con el fin á que se dirigen; con que no estando concluida la tal obra, no se pueden comprender sus errores. Por ejemplo, viendo á un hombre á la distancia de trescientas varas, es imposible, por mucho que sea el cuidado y diligencia con que se le mire, que se advierta si es hermoso ó feo, si es monstruoso ó de proporcion arreglada; y asi cualquiera se abstendrá de dar su dictámen sobre el particular; y la razon es, que la enorme distancia disminuye tanto la estatura de aquella persona, que no se puede comprender la cualidad de sus partes. Para advertir cuánta sea esta disminucion en el hombre mencionado, se pondrá un dedo delante de un ojo á distancia de un palmo, y bajándole y subiéndole de modo que el extremo superior termine bajo la figura que se está mirando, se verá una disminucion increíble. Por esta razon muchas veces se duda de la forma del semblante de un conocido desde lejos.

§ LIII.

Causa de no parecer las cosas pintadas tan relevadas como las naturales.

Muchas veces desesperan los Pintores de su habilidad en la imitacion de la naturaleza, viendo que sus pinturas

Fig. I.

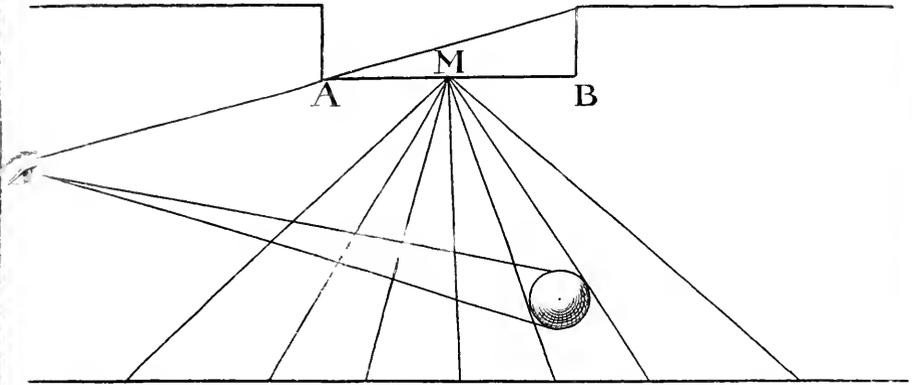
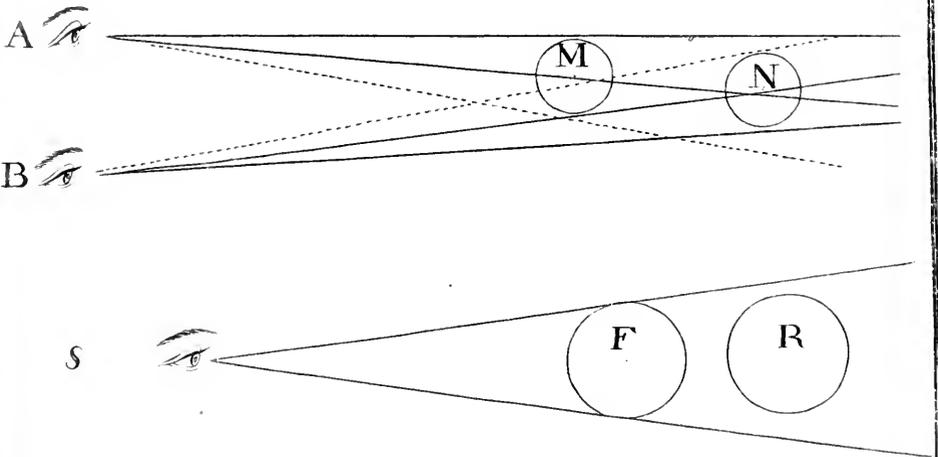


Fig. II.





no tienen aquel relieve y viveza que tienen las cosas que se ven en un espejo, no obstante que hay colores, cuya claridad y oscuridad sobrepujan el grado de sombras y luces que se advierte en los objetos mirados por el espejo. Y en este caso echan la culpa á su ignorancia, y no á la razon fundamental, porque no la conocen. Es imposible que una cosa pintada parezca á la vista con tanto bulto y relieve, que sea lo mismo que si se mirára por un espejo (aunque es una misma la superficie) como ésta no se mire con solo un ojo. La razon es, porque como los dos ojos ven un objeto despues de otro, como $A B$, que ven á $M N$; el objeto M nunca puede ocupar todo el espacio de N ; porque la base de las líneas visuales es tan larga, que ve al cuerpo segundo despues del primero. Pero en cerrando un ojo, como en S , el cuerpo F ocupará el espacio de R ; porque la visual entonces nace de un solo punto, y hace su base en el primer cuerpo; por lo cual siendo el segundo de igual magnitud, no puede ser visto. *Figura II.*

§ LIV.

Las series de figuras, una sobre otra, nunca se deben hacer.

Este uso tan universalmente seguido por muchos Pintores, por lo regular en los templos, merece una severa crítica; porque lo que hacen es pintar en un plano una historia con su pais y edificios; luego suben un grado mas, y pintan otra mudando el punto de vista, y siguen del mismo modo hasta la tercera y cuarta; de suerte que se ve pintada una fachada con cuatro puntos de vista diferentes; lo cual es suma ignorancia de semejantes profesores. Es evidente que el punto de vista se dirige en derechura al ojo del espectador, y en él se pintará el primer pasaje en grande, y luego se irán disminuyendo á proporecion las figuras y grupos, pintándolas en diversos collados y llanu-

ras para completar toda la historia. Lo restante de la altura de la fachada se llenará con árboles grandes respecto al tamaño de las figuras, ó segun las circunstancias de la historia con Angeles, ó si no con pájaros, nubes ó cosa semejante. De otro modo todas las obras serán hechas contra las reglas.

§ LV.

Qué manera se debe usar para que ciertos cuerpos parezcan mas relevados.

Las figuras iluminadas con luz particular demuestran mucho mayor relieve y fuerza, que las que se pintan con luz universal; porque la primera engendra reflejos, los cuales separan y hacen resaltar á las figuras del campo en que se fingen; y estos reflejos se originan de las luces de una figura, que resaltan en la sombra de aquella que está enfrente, y en parte la iluminan. Pero una figura iluminada con luz particular en un sitio oscuro no tiene reflejo alguno, y solo se ve de ella la parte iluminada: y este género de figuras solo se pintan cuando se finge una historia de noche con muy poca luz particular.

§ LVI.

¿Qué cosa sea de mas utilidad é ingenio, ó el claro-oscuro, ó el contorno ?

El contorno exacto de la figura requiere mucho mayor discurso é ingenio que el claro-oscuro; porque los lineamentos de los miembros que no se doblan, nunca alteran su forma, y siempre aparecen del mismo modo; pero el sitio, calidad y cantidad de las sombras son infinitas.

I Véanse las obras del Caballero Mengs.

§ LVII.

Apuntaciones que se deben tener sacadas de buen autor.

Es preciso tener apuntados los músculos y nervios que descubre ó esconde la figura humana en tales y tales movimientos, igualmente que los que nunca se manifiestan; y ten presente que esto se debe observar con suma atención al estudiar varias obras de muchos Pintores y Escultores que hicieron particular profesion de la Anatomía en ellas. Igual apuntacion se hará en un niño, prosiguiendo por todos los grados de su edad hasta la decrepitez; y en todos ellos se apuntarán las mutaciones que reciben los miembros y articulaciones, cuáles engordan y cuáles enflaquecen.

§ LVIII.

Precepto de la Pintura.

Siempre debe buscar el Pintor la prontitud en aquellas acciones naturales que hace el hombre repentinamente, originadas del primer ímpetu de los afectos que entonces le agiten: de estas hará una breve apuntacion, y luego las estudiará despacio, teniendo siempre delante el natural en la misma postura, para ver la cualidad y formas de los miembros que en ella tienen mas parte.

§ LIX.

La pintura de un cuadro se ha de considerar vista por una sola ventana.

En todo cuadro siempre se debe considerar que le ven por una ventana, segun el punto de vista que se tome. Y si se ofrece hacer una bola circular en una altura, se-

rá menester hacerla ovalada, y ponerla en un término tan atrasado, que con el escorzo parezca redonda (6).

§ LX.

De las sombras.

Las sombras que el Pintor debe imitar en sus obras son las que apenas se advierten, y que estan tan deshechas, que no se ve donde acaban. Copiadas estas con la misma suavidad que en el natural aparecen, quedará la obra concluida ingeniosamente.

§ LXI.

Cómo se deben dibujar los niños.

Los niños se deben dibujar con actitudes prontas y vivas, pero descuidadas cuando estan sentados; y cuando estan de pie se deben representar con alguna timidez en la accion.

§ LXII.

Cómo se deben pintar los ancianos.

Los viejos se figurarán con tardos y perezosos movimientos, dobladas las rodillas cuando estan parados, los pies derechos, y algo distantes entre sí: el cuerpo se hará tambien inclinado, y mucho mas la cabeza, y los brazos no muy extendidos.

§ LXIII.

Cómo se deben pintar las viejas.

Las viejas se representarán atrevidas y prontas, con movimientos impetuosos (casi como los de las furias infernales); pero con mas viveza en los brazos que en las piernas.

§ LXIV.

Cómo se dibujarán las mugeres.

Las mugeres se representarán siempre con actitudes vergonzosas, juntas las piernas, recogidos los brazos, la cabeza baja, y vuelta hácia un lado.

§ LXV.

Cómo se debe figurar una noche.

Todo aquello que carece enteramente de luz es del todo tenebroso; y siendo la noche así, cuando tengas que representar alguna historia en semejante tiempo, harás un gran fuego primeramente, y todas aquellas cosas que mas se aproximen á él estarán teñidas de su color; porque cuanto mas arrimada esté una cosa al objeto, mas participa de su naturaleza; y siendo el fuego de color rojo, todos los cuerpos iluminados por él participarán del mismo color; y al contrario los que se aparten del fuego tendrán su tinta mas parecida á lo negro y oscuro de la noche. Las figuras que esten delante del fuego se manifiestan oscuras en medio de la claridad del fuego: porque la parte que se ve de dichas figuras está teñida de la oscuridad de la noche y no de la luz del fuego: las que esten á los lados tendrán una media tinta que participe algo del color encendido del fuego; y aquellas que se hallen fuera de los términos de la llama se harán iluminadas con color encendido en campo negro. En cuanto á las actitudes se harán las naturales y regulares, como reparar con la mano ó con una parte del vestido la fuerza del fuego, y tener vuelta la cabeza á otro lado, en ademán de huir del demasiado calor. Las figuras mas alejadas

deberán estar muchas de ellas con la mano en la vista, como que las ofende el excesivo resplandor.

§ LXVI.

Cómo se debe pintar una tempestad de mar.

Para representar con viveza una tormenta se deben considerar primero los efectos que causa, cuando soplando el viento con violencia sobre la superficie del mar ó de la tierra, mueve y lleva tras sí todo lo que no está unido firmemente con la masa universal. Para figurar, pues, la tormenta se harán las nubes rotas, dirigidas todas hácia la parte del viento, con polvareda de las riberas arenosas del mar; hojas y ramas levantadas por el aire, y á este modo otras muchas cosas ligeras que igualmente las arrebatara. Las ramas de los árboles inclinadas y torcidas con violencia siguiendo el curso del viento, descompuestas y alborotadas las hojas, y las yerbas casi tendidas en el suelo con la misma dirección: se pintarán algunas personas caídas en tierra envueltas entre sus mismos vestidos, desfiguradas con el polvo; otras abrazadas á los árboles para poder resistir á la furia del viento, y otras inclinadas á la tierra, puesta la mano en los ojos para defenderlos del polvo; y el cabello y vestido llevándose el viento. El mar inquieto y tempestuoso se hará lleno de espumas entre las olas elevadas, y por encima se verá como una niebla de las partículas espumosas que arrebatara el aire. Las naves estarán algunas con las velas despedazadas, meneándose los pedazos; otras quebrados los palos, y otras abiertas enteramente al furor de las olas, con las jarcias rotas, y los marineros abrazados con algunas tablas, como que están gritando. Se harán tambien nubes impelidas de la fuerza del viento contra la cima de alguna roca, que hacen los mismos remolinos que cuando se estrellan las

ondas en las peñas. Ultimamente la luz del aire se representará oscura y espantosa con las espesas nubes de la tempestad, y las que forma el polvo que levanta el viento.

§ LXVII.

Para pintar una batalla.

Ante todas cosas se representará el aire mezclado con el humo de la artillería, y el polvo que levanta la agitación de los caballos de los combatientes; y esta mezcla se hará de esta manera. El polvo, como es materia térrea y pesada, aunque por ser tan sutil se levanta fácilmente y se mezcla con el aire, vuelve inmediatamente á su centro, quedando solo en la atmósfera la parte mas leve y ligera. Esto supuesto se hará de modo que apenas se distinga casi del color del aire. El humo mezclado entre el aire y el polvo, elevado á una altura mayor, toma la semejanza de espesas nubes, y entonces se dejará distinguir del polvo, tomando aquel un color que participe del azul, y quedando este con el suyo propio. Por la parte de la luz se hará la referida mixtion de aire, polvo y humo iluminada. Los combatientes cuanto mas internados estén en la confusion, tanto menos se distinguirán, y menos diferencia habrá entre sus luces y sombras. Hacia el puesto de la fusilería ó arcabuceros se pintarán con color encendido los rostros, las personas, el aire y aquellas cosas que estén próximas, el cual se irá apagando conforme se vayan separando los objetos de la causa. Las figuras que queden entre el Pintor y la luz, como no estén lejanas, se harán oscuras en campo claro, y las piernas cuanto mas se aproximen á la tierra, menos se distinguirán; porque por alli es sumamente espeso el polvo. Si se hacen algunos caballos corriendo fuera del cuerpo de la batalla, se tendrá cuidado en hacer las nubecillas de polvo que levantan, separadas una de

otra con la misma distancia casi que los trancos del caballo, quedando siempre mucho mas desecha la que esté mas distante del caballo, y mucho mas alta y enrarecida; y la mas cercana se manifestará mas recogida y densa.

El terreno se hará con variedad interrumpido de cerros, colinas, barrancos &c.; las balas que vayan por el aire dejarán un poco de humo en su direccion; las figuras del primer término se verán cubiertas de polvo en el cabello y cejas, y otras partes á propósito. Los vencedores que vayan corriendo llevarán esparcidos al aire los cabellos ó cualquiera otra cosa ligera, las cejas bajas, y el movimiento de los miembros encontrado; esto es, si llevan delante el pie derecho, el brazo del mismo lado se quedará atras, y acompañará al pie el brazo izquierdo; y si alguno de ellos está tendido en el suelo, tendrá detras de sí un ligero rastro de sangre mezclada con el polvo. En varias partes se verán señaladas las pisadas de hombres y de caballos, como que acaban de pasar. Se pintarán algunos caballos espantados arrastrando del estribo al jinete muerto, dejando el rastro señalado en la tierra. Los vencidos se pintarán con el rostro pálido, las cejas arqueadas, la frente arrugada hácia el medio, las mejillas llenas de arrugas arqueadas, que salgan de la nariz rematando cerca del ojo, quedando en consecuencia de esto altas y abiertas las narices, y el labio superior descubriendo los dientes, con la boca de modo que manifieste lamentarse y dar gritos. Con la una mano defenderán los ojos, vuelta la palma hácia el enemigo, y con la otra sostendrán el herido y cansado cuerpo sobre la tierra. Otros se pintarán gritando con la boca muy abierta en acto de huir. A los pies de los combatientes habrá muchas armas arrojadas y rotas, como escudos, lanzas, espadas y otras semejantes. Se pintarán varias figuras muertas, unas casi cubiertas de polvo y otras enteramente; y la sangre que corra de sus heridas irá siempre con curso torcido, y el polvo mezclado con ella

se pintará como barro hecho con sangre. Unos estarán espirando; de modo que parezca que les estan rechinando los dientes, vueltos los ojos en blanco, comprimiéndose el cuerpo con las manos y las piernas torcidas. También puede representarse algun soldado tendido y desarmado á los pies de su enemigo, y procurando vengar su muerte con los dientes y las uñas. Igualmente se puede pintar un caballo, que desbocado y suelto corre con crines erizadas por medio de la batalla, haciendo estrago por donde pasa; y algunos soldados caidos en el suelo y heridos, cubriéndose con el escudo, mientras que el contrario procura acabarlos de matar inclinándose todo lo que puede. Púédese hacer tambien un grupo de figuras debajo de un caballo muerto; y algunos vencedores separándose un poco de la batalla, y limpiándose con las manos los ojos y mejillas cubiertas del fango que hace el polvo pegado con las lágrimas que salen. Se puede figurar un cuerpo de reserva, cuyos soldados manifiesten la esperanza y la duda en el movimiento de los ojos, haciéndose sombra con las manos para distinguir bien el trance de la batalla, y que estan aguardando con atencion el mando de su Gefe. Púédese pintar este Comandante corriendo y señalando con el baston el parage que necesita de refuerzo. Puede haber tambien un rio, y dentro de él algunos caballos, haciendo mucha espuma por donde van, y salpicando el aire de agua igualmente que por entre sus piernas: últimamente se ha de procurar que no haya llanura alguna en donde no se vean pisadas y rastro de sangre.

§ LXVIII.

Modo de representar los términos lejanos.

Es claro que hay aire grueso y aire sutil, y que cuanto mas se va elevando de la tierra, va enrareciéndose mas, y haciéndose mas trasparente. Los objetos grandes y elevados que se representan en término muy distante, se hará su parte inferior algo confusa, porque se miran por una línea que ha de atravesar por medio del aire mas grueso; pero la parte superior, aunque se mira por otra línea, que tambien atraviesa en las cercanías de la vista por el aire grueso, como lo restante camina por aire sutil y trasparente, aparecerá con mayor distincion. Por cuya razon dicha línea visual cuanto mas se va apartando de tí, va penetrando un aire mas y mas sutil. Esto supuesto, cuando se pinten montañas se cuidará que conforme se vayan elevando sus puntas y peñascos, se manifiesten mas claras y distintas que la falda de ellas; y la misma gradacion de luz se observará cuando se pinten varias de ellas distantes entre sí, cuyas cimas cuanto mas encumbradas, tanta mas variedad tendrán en forma y color.

§ LXIX.

El aire se representará tanto mas claro, cuanto mas bajo esté.

La razon de hacerse esto así es, porque siendo dicho aire mucho mas grueso en la proximidad de la tierra, y enrareciéndose á proporeion de su elevacion; cuando el sol está todavía á levante, en mirando hácia poniente, tendiendo igualmente la vista hácia el mediodia y norte, se observará que el aire grueso recibe mayor luz del sol

que no el sutil y delgado; porque alli encuentran los rayos mas resistencia. Y si termina á la vista el Cielo con la tierra llana, el fin de aquel se ve por la parte mas grosera y blanca del aire, la cual alterará la verdad de los colores que se miran por él, y parecerá el Cielo alli mas iluminado que sobre nuestras cabezas; porque aqui pasa la línea visual por menos cantidad de aire grueso y menos lleno de vapores groseros.

§ LXX.

Modo de hacer que las figuras resalten mucho.

Las figuras parecerán mucho mas relevadas y resaltadas de su respectivo campo, siempre que este tenga un determinado claro oscuro, con la mayor variedad que se pueda hácia los contornos de la figura, como se demostrará en su lugar; observando siempre la degradacion de luz en el claro, y la de las sombras en el oscuro ¹.

§ LXXI.

De la representacion del tamaño de las cosas que se pinten.

Al representar el tamaño que naturalmente tienen los objetos antepuestos á la vista, se deben ejecutar las primeras figuras (siendo pequeñas) tan concluidas como en la miniaturá, y como las grandes de la pintura al óleo; pero aquellas se deben mirar siempre de cerca, y estas de lejos; y así su ejecucion debe corresponder á la vista con tamaño igual; porque se presentan con igual magnitud de ángulo, como se ve en la siguiente demostracion. Sea el objeto B C, y el ojo A: sea D E un cristal, por el cual se vean las especies de B C. Digo, pues, que estando la vista firme en A, el tamaño de la pintura que se haga por la imitacion de

¹ Véanse los §§ 137, 141, 154.

B C debe ser en sus figuras tanto menor, cuanto mas próximo se halla á la vista A el cristal D E, y á proporcion concluida su ejecucion. Pintando la misma figura B C en el cristal D E, deberá estar menos concluida que la B C, y mas que la M N pintada sobre F G; porque si la figura O P estuviese concluida como la natural B C, seria falsa la perspectiva de O P, pues aunque estaria arreglada en cuanto á la disminucion de la figura, estando disminuido B C en P O; no obstante la conclusion no seria correspondiente á la distancia: porque al examinar la perfeccion de la conclusion del natural B C, pareceria hallarse B C en el sitio de O P; y al examinar la disminucion de O P, parecerá que se halla en la distancia de B C, y segun la disminucion de su conclusion en F G. *Figura III.*

§ LXXII.

De las cosas concluidas, y de las confusas.

Los objetos concluidos y definidos deben estar cerca; y los confusos y deshechos muy lejanos.

§ LXXIII.

De las figuras separadas para que no parezcan unidas.

Procúrcese siempre vestir á las figuras de un color que haga gracia la una con la otra; y cuando el uno sirve de campo al otro, sean de modo que no parezca que estan ambas figuras pegadas, aunque el color sea de una misma naturaleza; sino que con la variedad del claro, correspondiente á la distancia intermedia y de la interposicion del aire, se dejarán mas ó menos concluidos los contornos á proporcion de su proximidad ó separacion.

§ LXXIV.

*Si se debe tomar la luz por un lado ó de frente,
y cuál de estas sea mas agradable.*

Dando la luz de frente en un rostro que se halle entre paredes oscuras, saldrá con grande relieve, y mucho mas si la luz es alta; porque entonces las partes anteriores del tal rostro estan iluminadas con la luz universal del aire que tiene delante, y por consiguiente sus medias tintas serán insensibles casi, y luego se siguen las partes laterales oscurecidas con la oscuridad de las paredes de la estancia, con tanta mas sombra, quanto mas adentro se halle el rostro. Ademas de esto la luz alta no puede herir en aquellas partes mas bajas, por interponerse otras superiores que avanzan mas, que son los relieves de la cara, como las cejas que quitan la luz á la cuenca del ojo, la nariz, que la quita en parte á la boca, la barba á la garganta &c.

§ LXXV.

De las reverberaciones.

Las reverberaciones las producen los cuerpos que tienen mucha claridad, y cuya superficie es plana y semidensa, en la cual hiriendo los rayos del sol, los vuelve á despedir, de la misma manera que la pala arroja la pelota que da en ella.

§ LXXVI.

En qué parages no puede haber reverberacion de luz.

Todos los cuerpos densos reciben en su superficie varias cualidades de luz y sombras. La luz es de dos maneras, primitiva y derivativa. La primitiva es la que na-

ce de una llama; del sol ó de la claridad del aire. La derivativa es lo que llamamos reflejo. Pero para no apartarme del principal asunto, digo que en aquellas partes de un cuerpo que hacen frente á otros cuerpos oscuros, no puede haber reverberacion luminosa, como algunos parages oscuros de un techo en una estancia, de una planta ó de un bosque, sea verde ó sea seco; los cuales, aunque la parte de algun ramo esté de cara á la luz primitiva y por consiguiente iluminada, no obstante, hay tanta multitud de sombras causadas del amontonamiento de los ramos, que sufocada la luz con tal oscuridad, tiene poquísima fuerza; por lo cual dichos objetos de ninguna manera pueden comunicar á las cosas que tienen en frente reflejo alguno.

§ LXXVII.

De los reflejos.

Los reflejos participan mas ó menos de la cosa que los origina, ó en donde se originan á proporcion de lo mas ó menos terso de la superficie de las cosas en donde se originan, respecto de aquella que los origina.

§ LXXVIII.

De los reflejos de luz que circundan las sombras.

Los reflejos de las partes iluminadas, que hiriendo en la sombra contrapuesta iluminan ó templan mas ó menos la oscuridad de aquella, respecto á su mayor ó menor proximidad, ó á su mas ó menos viva luz, los han practicado en sus obras varios profesores, y otros muchos lo han evitado, criticándose mutuamente ambas clases de sectarios. Pero el prudente Pintor, para huir la crítica de unos y otros igualmente, procurará ejecutar lo uno y lo otro en donde lo halle necesario, cuidando siempre que esten bien ma-

nifestas las causas que lo motiven; esto es, que se vea con claridad el motivo de aquellos reflejos y colores, y el motivo de no haber tales reflejos. De esta manera, aunque los unos no le alaben enteramente, tampoco podrán satirizarle abiertamente; porque siempre es preciso procurar merecer la alabanza de todos, como no sean iguorantes.

§ LXXIX.

En qué parages son mas ó menos claros los reflejos.

Los reflejos son mas ó menos claros, segun la mayor ó menor oscuridad del campo en que se ven: porque si el campo es más oscuro que el reflejo, este será entonces muy fuerte, por la gran diferencia que hay entre ambos colores; pero si el reflejo se ha de representar en campo mas claro que él, entonces parecerá oscuro respecto á la claridad sobre que insiste, y será casi insensible.

§ LXXX.

Qué parte del reflejo debe ser la mas clara.

Aquella parte del reflejo será mas clara que reciba la luz dentro de un ángulo mas igual. Sea N el cuerpo luminoso, y A B la parte iluminada de otro cuerpo, la cual resulta por toda la concavidad opuesta, que es oscura. Imagínese que la luz que reflecte en F tenga iguales los ángulos de la reflexion. E no será reflejo de base de ángulos iguales, como demuestra el ángulo E A B, que es mas obtuso que E B A; pero el ángulo A F B, aunque se halla dentro de ángulos menores que el ángulo E, tiene por base á B A que está entre ángulos mas iguales que E; por lo cual tendrá mas luz en F que en E, y será tambien mas claro, porque está mas próximo á la cosa que le ilumina segun la proposicion que dice: *aquella parte del cuer-*

po oscuro será mas iluminada, que esté mas próxima del cuerpo luminoso. Figura IV.

§ LXXXI.

De los reflejos de las carnes.

Los reflejos de las carnes que reciben la luz de otras carnes, son mas rojos y de un color mas hermoso que cualesquiera de las otras partes del cuerpo del hombre; por la razon de aquellas proposiciones que dicen: *la superficie de todo cuerpo opaco participa del color de su objeto*; y respecto á la mayor ó menor proximidad de dicho objeto, es mas ó menos su luz, segun la magnitud del cuerpo opaco; porque si este es muy grande impide las especies de los objetos circunstantes, los cuales por lo regular son de varios colores, y estos alteran las primeras especies que estan mas próximas, cuando los cuerpos son pequeños; pero tambien es cierto que un reflejo participa mas de un color próximo, aunque sea pequeño, que de otro remoto, aunque sea grande, segun la proposicion que dice: *podrá haber cosas grandes á tanta distancia, que parezcan menores que las pequeñas miradas de cerca.*

§ LXXXII.

En qué parages son mas sensibles los reflejos.

Cuanto mas oscuro sea el campo que confina con el reflejo, tanto mas evidente y claro será este; y cuanto mas claro sea el campo, menos perceptible será el reflejo. La razon de esto es, que puestas en contraste las cosas que tienen diferentes grados de sombra, la menos oscura hace que parezca tenebrosa la otra; y entre las cosas iluminadas la mas clara hace parecer algo oscura á la otra.

Fig. III.

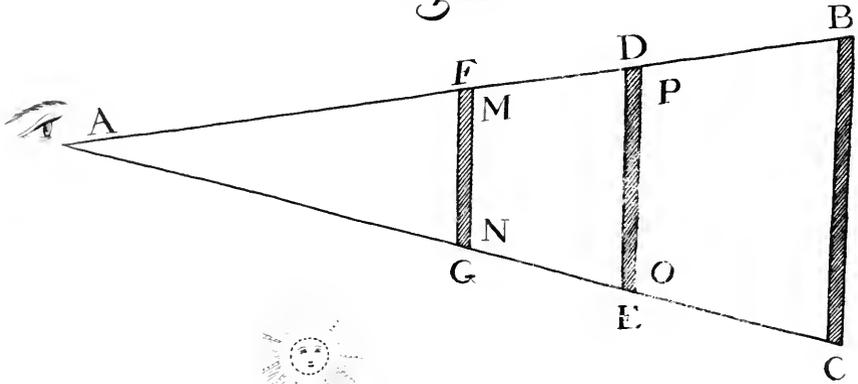
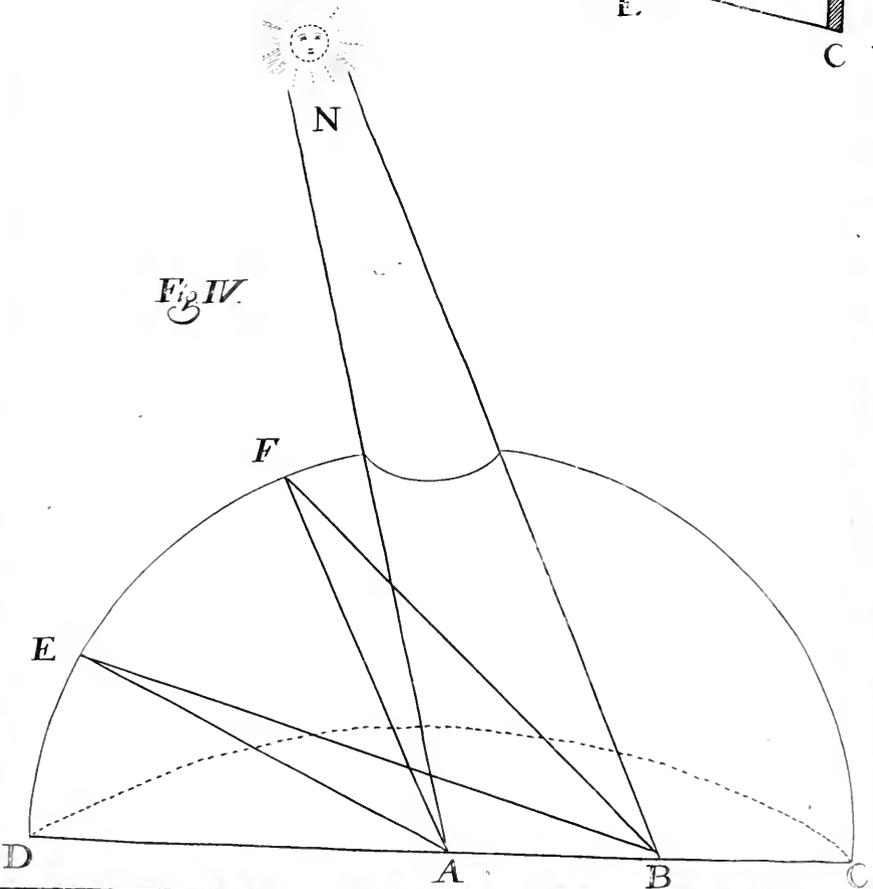
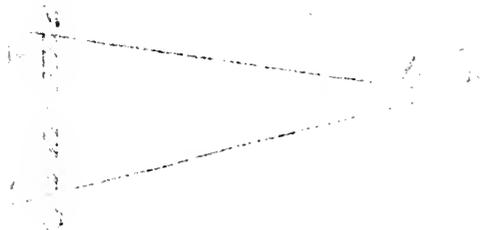


Fig. IV.



11/11



•

11

12

13

14

15

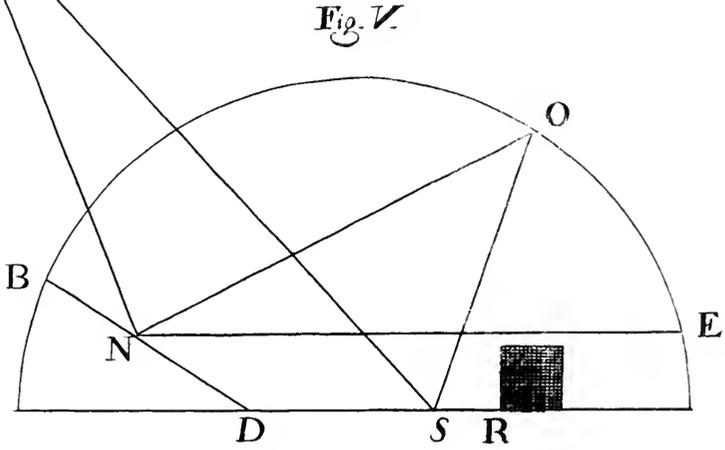
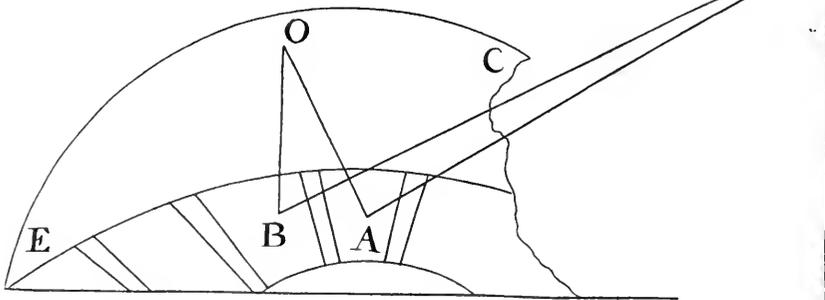


Fig. VI.



§ LXXXIII.

De los reflejos duplicados y triplicados.

Los reflejos duplicados son mas fuertes que los simples; y las sombras interpuestas en los claros incidentes y los reflejos son poco sensibles. Por ejemplo: sea A el luminoso; A N, A S los rayos directos; S N las partes de un cuerpo iluminado; O E las iluminadas con reflejos; será el reflejo A N E reflejo simple; A N O, A S O reflejo duplicado. Llámase reflejo simple aquel que produce un cuerpo iluminado solo; y el duplicado es el que producen dos cuerpos iluminados y el simple. El reflejo E lo origina el cuerpo iluminado B D; el duplicado O se compone del iluminado B D y D R, y su sombra es muy poca por estar entre la luz incidente N y la refleja N O, S O. *Figura V.*

§ LXXXIV.

Ningun color reflejo es simple sino mixto de los que le producen.

Ningun color que reflecta en la superficie de otro cuerpo la tiñe de su propio color, sino que este será una tinta compuesta de todos los demas colores reflejos que resaltan en el mismo parage. Por ejemplo: reflejando el color amarillo A en la parte del cuerpo esférico C O E, é igualmente el azul B, será el reflejo mixto del amarillo y azul; de modo que si el tal cuerpo esférico era blanco, quedará teñido en aquel parage de verde; porque de la mixtion del amarillo y azul resulta verde hermoso. *Figura VI.*

§ LXXXV.

Rarasimas veces son los reflejos del mismo color que tiene el cuerpo en donde se manifiestan.

Pocas veces sucede que los reflejos sean del mismo color del cuerpo en que se juntan. Por ejemplo: sea el esférico D F G E amarillo, el objeto que refleja en él su color sea B C azul, aparecerá la parte del esférico en donde esté el reflejo teñida de color verde, siendo B C iluminado por el sol ó la claridad del aire. *Figura VII.*

§ LXXXVI.

En qué parte se verá mas claro el reflejo.

Entre los reflejos de una misma figura, tamaño y luz aquella parte de ellos será mas ó menos evidente que termine en campo mas ó menos oscuro.

Las superficies de los cuerpos participan mas del color de aquellos objetos que reflejan en ellos su semejanza dentro de ángulos mas iguales.

Entre los colores de los objetos que reflejan su semejanza en la superficie de los cuerpos antepuestos dentro de ángulos iguales, será el de mas fuerza aquel cuyo rayo reflejo sea mas corto.

Entre los colores de los objetos que se reflejan dentro de ángulos iguales y con alguna distancia en la superficie de los cuerpos contrapuestos, el mas fuerte será el del color mas claro.

Aquel objeto reflejará mas intensamente su color en el antepuesto, que no tenga en su circunferencia otros colores distintos del suyo. Y aquel reflejo que se origine de muchos colores diferentes, dará un color mas ó menos confuso.

Cuanto mas próximo esté el color al reflejo, tanto

mas teñido estará este de él; y al contrario.

Esto supuesto, procurará el Pintor en llegando á los reflejos de la figura que pinte, mezclar el color de las ropas con el de la carne, segun la mayor ó menor proximidad que tuvieren; pero sin distinguirlos demasiado, como no haya necesidad.

§ LXXXVII.

De los colores reflejos.

Todos los colores reflejos tienen mucha menos luz que la directa; y entre la luz incidente y la refleja hay la misma proporcion que entre la claridad y la causa de ella.

§ LXXXVIII.

De los términos del reflejo en su campo.

Siendo el campo mas claro que el reflejo, hará que el término de este sea imperceptible; pero siendo mas oscuro, resaltará entonces el reflejo á proporcion de la mayor ó menor oscuridad del campo.

§ LXXXIX.

De la planta de las figuras.

Conforme disminuye el lado sobre que insiste un desnudo, tanto mas crece el opuesto; de modo que todo lo que el lado derecho sobre que insiste se minora, igualmente se aumenta el izquierdo, quedando siempre en su lugar el ombligo y miembro. Esta diminucion consiste en que la figura que se planta sobre el un pie, hace centro del peso universal en aquel punto; en cuya disposicion se levantan los hombros, saliéndose de la perpendicular que pasa por el medio de ellos y de todo el cuerpo, y cuando

dicha línea hace base sobre el un pie, de modo que queda oblicua, suben entonces los lineamentos que atraviesan; porque siempre han de formar ángulos iguales con ella, bajándose por la parte sobre que insiste la figura, y elevándose en la opuesta. *Vease B C, lámina I.*

XC.

Modo de aprender á componer las figuras de una historia.

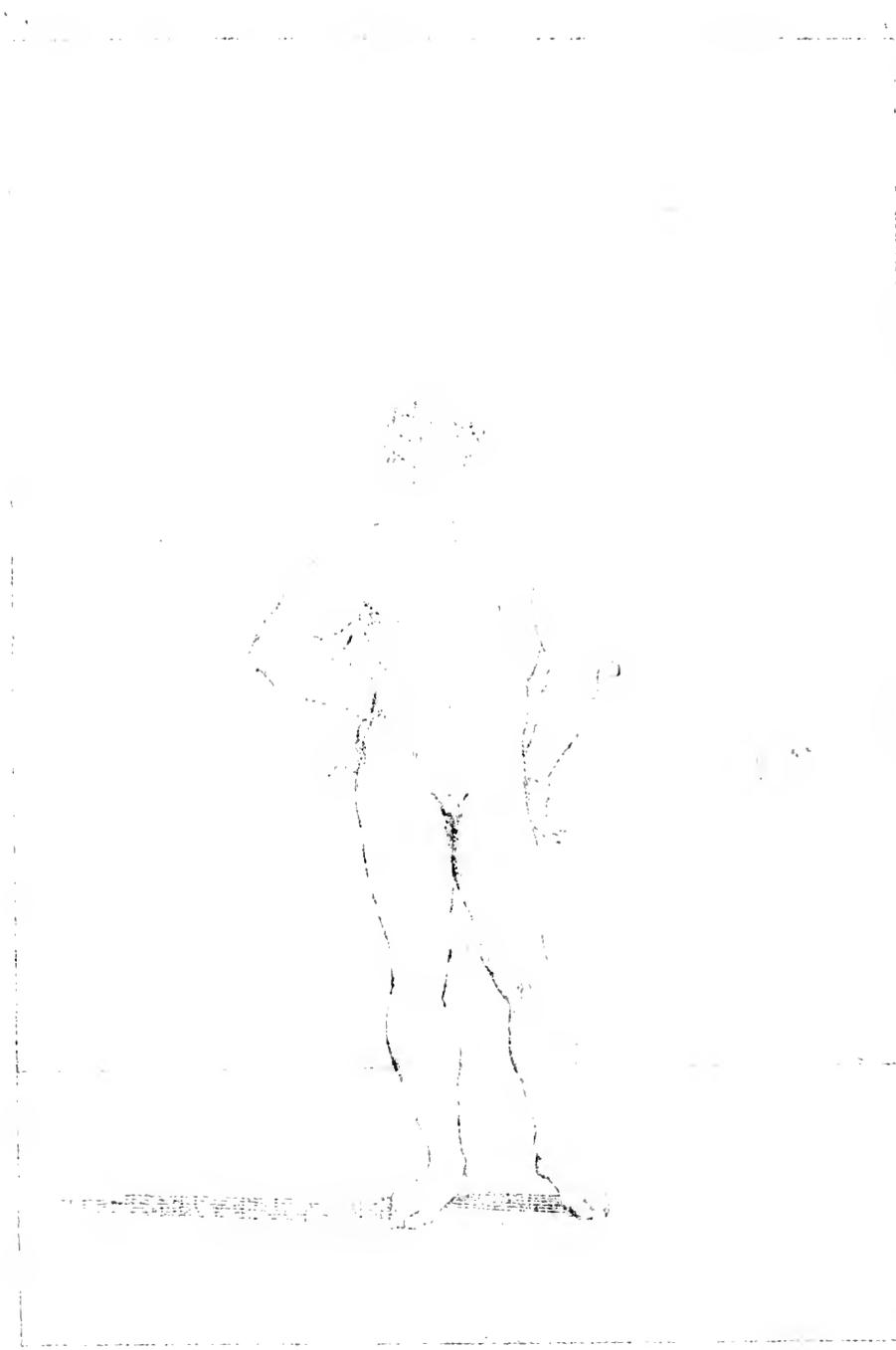
Luego que esté el jóven instruido en la Perspectiva, y sepa tantear de memoria una figura, irá observando en todas las ocasiones y sitios con retentiva la colocacion casual y movimiento de los hombres, cuando hablan, cuando disputan, cuando riñen ó cuando rien; advertirá las actitudes que toman en aquel instante, las de los que se hallan á su lado, ó los que van á separarlos, y los que estan mirándolos. Todo esto lo irá apuntando ligeramente en una libretilla que deberá llevar consigo siempre; y estas apuntes se guardarán cuidadosamente; porque como son tantas las actitudes y formas de la figura, no es capaz la memoria de retenerlas; y asi debe conservar la libreta como un auxilio ó Maestro para las ocasiones.

XCI.

Tamaño de la primera figura de una historia.

La primera figura que se haya de colocar en un cuadro historiado debe ser tantas veces menor que el natural, cuantas sean las brazas de distancia que se supongan desde el punto en que está á la primera línea del cuadro; y luego se proseguirá á las demas, bajo esta misma regla á proporcion de su distancia.





§ XCII.

Modo de componer una historia.

Entre las figuras de una historia, la que se pinte mas próxima á la vista se hará de mucho mas relieve, segun la proposicion que dice: *aquel color se manifestará con mas viveza y proporcion, que tenga menos cantidad de aire interpuesta entre él y el que lo mira.* Y por esta razon se hacen las sombras que constituyen el relieve de una figura mucho mas fuertes cuando se ha de mirar de cerca, que cuando ha de estar en último término; pues alli estan ya deshechas y alteradas por la mucha interposicion del aire; lo cual no sucede en las sombras próximas á la vista; y entonces cuanto mas oscuras y fuertes son, tanto mas relieve dan á la figura.

§ XCIII.

Precepto relativo al mismo asunto.

Cuando se haya de pintar una sola figura; se debe procurar evitar los escorzos tanto en las partes de ella, como en el todo, por no exponerse al desaire de los que no entienden el primor del arte. Pero en las historias de muchas figuras se harán siempre que ocurra, especialmente en las batallas, en donde precisamente ha de haber escorzos y actitudes extraordinarias entre los sugetos del asunto.

§ XCIV.

De la variedad que debe haber en las figuras.

En un cuadro de muchas figuras se han de ver hombres de diferentes complexionés, estaturas, colores y actitudes, unos gruesos, otros delgados, ágiles, grandes, pe-

queños, de semblante fiero, agradable, viejos, jóvenes nerviosos, musculosos, débiles y carnosos, alegres, melancólicos, con cabellos cortos y rizados, lacios y largos; unos con movimientos prontos, otros tardos y lánguidos; finalmente debe reinar la variedad en todo, hasta en los trages, sus colores &c.; pero arreglado siempre á las circunstancias de la historia.

§ XCV.

Del conocimiento de los movimientos del hombre.

Es preciso saber con exactitud todos los movimientos del hombre, empezando por el conocimiento de los miembros y del todo, y de sus diversas articulaciones, lo cual se conseguirá apuntando brevemente con pocas líneas las actitudes naturales de los hombres en cualesquiera accidentes ó circunstancias, sin que estos lo adviertan, pues entonces distrayéndose de su asunto, dirigirán el pensamiento hácia tí, y perderán la viveza é intencion del acto en que estaban, como cuando dos de genio bilioso altercan entre sí, y cada uno cree tener de su parte la razon, que empiezan á mover las cejas, los brazos y las manos con movimientos adecuados á su intencion y á sus palabras. Todo lo cual no lo podrias copiar con naturalidad si les dijese que fingiesen la misma disputa y enfado, ú otro afecto ó pasion, como la risa, el llanto, el dolor, la admiracion, el miedo &c. Por esto será muy bueno que te acostumbres á llevar contigo una libretilla de papel dado de yeso, y con un estilo ó punzon de plata ó estaño anotar con brevedad todos los movimientos referidos, y las actitudes de los circunstantes y su colocacion, lo cual te enseñará á componer una historia; y luego que esté llena la dicha libreta, la guardarás con cuidado para cuando te se ofrezca: y es de advertir que el buen Pintor ha de observar siempre dos cosas muy principales, que son el hombre, y el

pensamiento del hombre en el asunto que se va á representar; lo cual es importantísimo.

§ XCVI.

De la composicion de la historia.

Al ir á componer una historia se empezará dibujando solo con un tanteo las figuras, cuyos miembros, actitudes, movimientos é inflexiones se han de haber estudiado de antemano con suma diligencia. Despues, si se ha de representar la lucha ó combate de dos guerreros, se examinará dicha pelea en varios puntos y vistas, y en diversas actitudes: igualmente se observará si ha de ser el uno atrevido y esforzado, y el otro tímido y cobarde; y todas estas acciones y otros muchos accidentes del ánimo deben estudiarse y examinarse con mucha atencion.

§ XCVII.

De la variedad en la composicion de una historia.

El Pintor procurará siempre con atencion que haya en los cuadros historiados mucha variedad, huyendo qualquiera repeticion, para que la diversidad y multitud de objetos deleite la vista del que lo mire. Es preciso tambien para esto que en las historias haya figuras de diferentes edades (conforme lo permitan las circunstancias), con variedad de trages, mezcladas con mugeres, niños, perros, caballos, edificios, terrazos ó montes; observando la dignidad y decoro que requiere y se le debe á un Principe ó á un Sabio, separados del vulgo. Tampoco se deben poner juntos los que esten llorando con los que rien; pues es natural que los alegres esten con los alegres, y los tristes con los tristes.

§ XCVIII.

De la diversidad que debe haber en los semblantes de una historia.

Es defecto muy comun entre los Pintores italianos el ver en un cuadro repetido el aire y fisonomía del semblante del sugeto principal en algunas de las muchas figuras que le circundan: por lo eual para no caer en semejante error es necesario procurar cuidadosamente no repetir ni en el todo, ni en las partes las figuras ya pintadas, y que no se parezcan los rostros unos á otros. Y quanto mas cuidado se ponga en colocar en un cuadro al lado de un hermoso un feo, al de un viejo un jóven, y al de un fuerte y valeroso un débil y pusilánime, tanto mas agradable será, y tanta mayor belleza tendrán respectivamente las figuras. Muchas veces quieren los Pintores que sirvan los primeros lineamentos que tantearon; y es grande error, porque las mas veces sucede que la figura contornada no sale con aquel movimiento y actitud que se requiere para representar la interior disposicion del ánimo; y suele parecerles que es desdoro el mudar una figura, quando ha quedado bien proporcionada.

§ XCIX.

De la colocacion de los colores y su contraste.

Si quieres que un color contraste agradablemente con el que tiene al lado, es preciso que uses la misma regla que observan los rayos del sol, quando componen en el aire el arco Iris, cuyos colores se engendran en el movimiento de la lluvia, pues cada gota al tiempo de caer aparece de su respectivo color, como en otra parte se demostrará. Esto supuesto, advertirás que para representar una

grande oscuridad, la pondrás al lado de otra igual claridad, y saldrá tan tenebrosa la una como luminosa la otra: y asi lo pálido y amarillo hará que el encarnado parezca mucho mas encendido que si estuviera junto al morado. Hay tambien otra regla, cuyo objeto no es para que resalten mas los colores contrastados, sino para que hagan mutuamente mas agradable efecto, como hace el verde con el color rosado, y al contrario con el azul; y de esta se deduce otra regla para que los colores se afeen unos á otros, como el azul con el amarillo blanquecino ó con el blanco: lo cual se dirá en otro lugar.

§ C.

Para que los colores tengan viveza y hermosura.

Siempre que quieras hacer una superficie de un color muy bello, prepararás el campo muy blanco para los colores transparentes, pues para los que no lo son no aprovecha nada; y esto se ve claro en los vidrios teñidos de color, pues mirándolos delante de la claridad parecen en extremo hermosos y brillantes, lo que no sucede cuando no hay detras luz alguna.

§ CI.

Del color que debe tener la sombra de cualquier color.

Toda sombra ha de participar del color de su objeto, mas ó menos vivamente conforme á lo mas ó menos próximo de la sombra, ó mas ó menos luminoso.

§ CII.

De la variedad que se percibe en los colores de los objetos lejanos y los próximos.

Siempre que un objeto sea mas oscuro que el aire, cuanto mas remoto se vea, tanto menos oscuridad tendrá; y entre los que son mas claros que el aire, cuanto mas apartado se halle de la vista, tanta menor claridad tendrá; porque entre las cosas mas claras y mas oscuras que el aire, variando su color con la distancia, las primeras disminuyen su claridad, y las segundas la adquieren.

§ CIII.

Cuánta haya de ser la distancia para que enteramente pierda un objeto su color.

Los colores de los objetos se pierden á una distancia mas ó menos grande, respecto á la mayor ó menor altura de la vista ó del objeto. Pruébese esto por la proposicion que dice: *el aire es tanto mas ó menos grueso, quanto mas ó menos próximo á la tierra sea*; y asi estando cerca de la tierra la vista y el objeto, entonces lo grosero del aire interpuesto alterará mucho el color que tenga este; pero si ambos se hallan muy elevados y remotos de la tierra, como ya es el aire muy delgado y sutil, será poca la variacion que reciba el color del objeto; y tanta es la variedad de las distancias, á las que pierden su color los objetos, cuantas son las diferencias del dia, y los grados de sutileza del aire por donde penetran las especies del color á la vista.

§ CIV.

Color de la sombra del blanco.

La sombra del blanco, visto con el sol y la claridad del aire, tiene un color que participa del azul; porque como el blanco en sí no es color, sino disposicion para cualquier color, segun la proposicion que dice: *la superficie de cualquier cuerpo participa del color de su objeto*, se sigue que aquella parte de la superficie blanca, en que no hieren los rayos del sol, participa del color azul del aire que es su objeto.

§ CV.

Qué color es el que hace sombra mas negra.

Cuanto mas blanca sea la superficie sobre que se engendra la sombra, mas participará del negro, y mas propension tendrá á la variedad de cualquier color que ninguna otra: la razou es, porque el blanco no se cuenta en el número de los colores, sino que recibe en sí cualquier color, y la superficie blanca participa mas intensamente que otra alguna del color de su objeto, especialmente de su contrario que es el negro (ú otros colores oscuros), del cual es diametralmente opuesto el blanco por naturaleza; y asi hay siempre suma diferencia entre sus luces y sus sombras principales.

§ CVI.

Del color que no se altera con varias diferencias de aire.

Puédese dar el caso de que un mismo color en varias distancias no haga mutacion alguna; y esto sucederá cuando la proporcion de lo grueso del aire, y las proporciones

que entre sí tengan las distancias de la vista al objeto sea una misma, pero inversa. Por ejemplo: A sea el ojo; H cualquier color, apartado del ojo á un grado de distancia en un aire grueso de cuatro grados; pero siendo el segundo grado A M N L dos grados mas sutil que el de abajo, será preciso que el objeto diste del ojo doble distancia para que no se mude el color: y asi se le pondrá separado de él dos grados A F, F G, y será el color G; el cual elevándose al grado de doble sutileza que es M O P N, será fuerza ponerle á la altura E, y entonces distará del ojo toda la línea A E, la cual es lo mismo que la A G en cuanto á lo grueso del aire, y pruébase así: si A G, distancia interpuesta de un mismo aire entre el ojo y el color, ocupa dos grados, y A E dos grados y medio; esta distancia es suficiente para que el color G elevado á E no varie en nada; porque el grado A C y el A F, siendo una misma la calidad del aire, son semejantes é iguales; y el grado C D, aunque es igual en el tamaño á F G, no es semejante la calidad del aire; porque es un medio entre el aire de dos grados y el de uno, del cual un medio grado de distancia ocupa tanto el color, quanto basta á hacer un grado entero del aire de un grado que es al doble sutil que el de abajo. *Figura VIII.*

Esto supuesto, calculando primero lo grueso del aire, y despues las distancias, verás los colores, que habiendo mudado de sitios no se han alterado; y diremos segun el cálculo de la calidad del aire que se ha hecho; el color H está á los cuatro grados de grueso del aire; G á los dos grados, y E al uno. Ahora veamos si las distancias estan en igual proporcion, pero inversa: el color E está distante del ojo dos grados y medio; G dos grados; H un grado; esta distancia no se opone á la proporcion del grueso del aire, mas no obstante se debe hacer otro tercer cálculo en esta forma. El grado A C, como se dijo arriba, es igual y semejante al A F, y el medio grado C B es semejante á A F, pero no igual; porque su longitud es solo de un me-

Fig. VII.

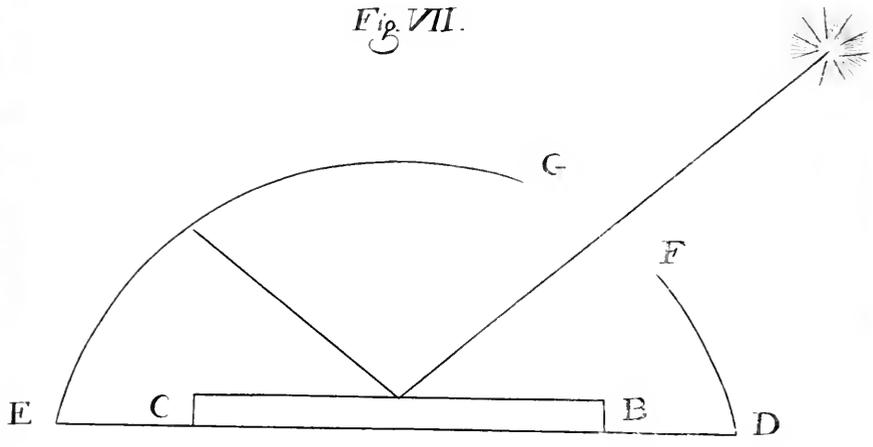
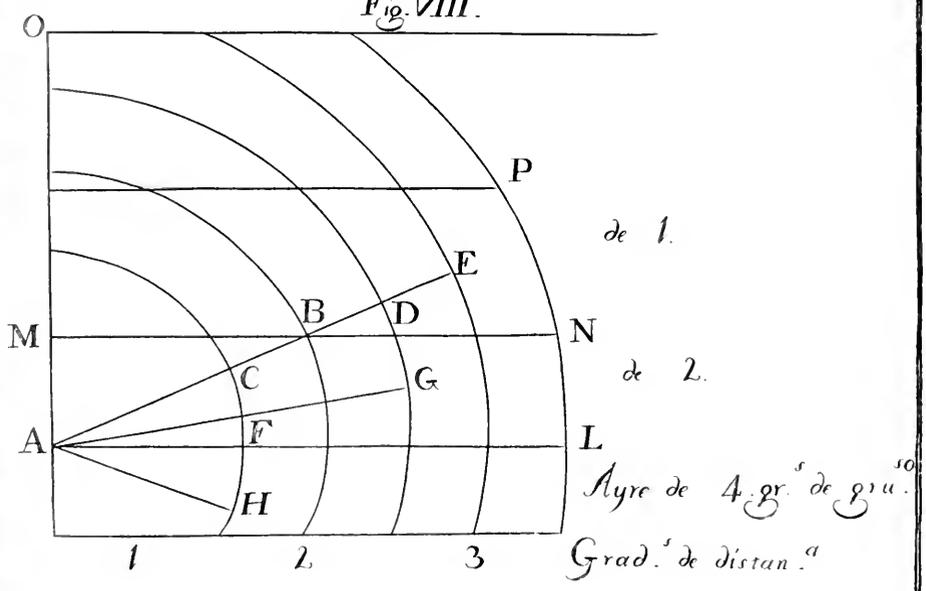


Fig. VIII.





dio grado que vale tanto como uno del aire de arriba. Luego el cálculo hecho es evidente; porque $A C$ vale dos grados de grueso del aire de encima, y el medio grado $B C$ vale un entero del mismo aire; por lo que tenemos ya tres grados, valor del dicho aire, y otro cuarto que es $B E$. $A H$ tiene cuatro grados de aire grueso; A tiene tambien cuatro, que son dos de $A F$, y dos de $F G$; $A E$ tiene otros cuatro, dos de $A C$, uno de $C D$, que es la mitad de $A C$ y de aquel mismo aire, y otro entero en lo mas sutil del aire: luego si la distancia $A E$ no es dupla de la distancia $A G$, ni cuádrupla de la $A H$, queda solo con el aumento de $C D$, que es medio grado de aire grueso, que vale un entero del sutil: y queda demostrado que el color $H G E$ no se varía aunque mude de distancia.

§ CVII.

De la perspectiva de los colores.

Puesto un mismo color á varias distancias y siempre á una misma altura, se aclarará á proporcion de la distancia que haya de él al ojo que le mira. Pruébese asi: sea $E B C D$ un mismo color; el primero E á dos grados de distancia del ojo A ; el segundo B á cuatro; el tercero C á seis; y el cuarto D á ocho, segun señalan las secciones de los circulos de la línea $A R$. Sea $A R S P$ un grado de aire sutil, y $S P E T$ un grado de aire grueso: síguese de esto que el primer color E llega al ojo pasando por un grado de aire grueso $E S$, y por otro no tanto $S A$: el color B llegará pasando por dos grados de aire grueso y dos del mas sutil: el C por tres grados del un aire y tres del otro, y el D finalmente por cuatro del grueso y cuatro del sutil: con lo cual queda probado, que la proporcion ó disminucion de los colores es como la de sus distancias á la vista; lo cual solo sucede en los colores que estan en una misma

altura; porque en siendo esta diversa, no rige la misma regla, pues entonces la diferencia de los grados del aire varía mucho en el asunto. *Figura IX.*

§ CVIII.

Qué color no recibirá mutacion en varios grados de aire.

Colocado un color en varios grados de aire no recibirá mudanza, cuando esté tanto mas distante de la vista, quanto mas sutil sea el aire. Pruébese asi: si el primer aire tiene cuatro grados de grueso, y el color dista un grado de la vista; y el segundo aire mas alto tiene tres grados, aquel grado de grueso que pierde, lo gana en la distancia el color; y cuando el aire ha perdido dos grados de grueso, y el color ha aumentado otros dos á su distancia, entonces el primer color será de la misma manera que el tercero; y para abreviar, si el color se eleva hasta entrar en el aire que ha perdido ya tres grados de grueso, alejándose igualmente otros tres, entonces se juzgará con certeza que dicho color alto y remoto ha perdido tanto, como el que está bajo y próximo; porque si el aire superior ha perdido tres grados de grueso, respecto al inferior, tambien el color se ha alejado y elevado otros tres.

§ CIX.

Si pueden parecer varios colores con un mismo grado de oscuridad, mediante una misma sombra.

Muchos colores diversos oscurecidos por una misma sombra pueden al parecer trasmutarse en el color de la misma sombra. Esto se manifiesta en una noche muy nublada, en la cual no se percibe el color de ninguna cosa; y supuesto que las tinieblas no son mas que privacion de la luz incidente y refleja que hace ver y distinguir los

colores de todos los cuerpos, se sigue por consecuencia, que quitada esta luz, faltará también el conocimiento de los colores, y será igual su sombra.

§ CX.

De la causa que hace perder los colores y figuras de los cuerpos al parecer.

Hay muchos sitios, que aunque en sí están iluminados, se demuestran y pintan no obstante oscuros y sin variedad alguna de color en los objetos que dentro tengan: la razón es, por el mucho aire iluminado que se interpone entre el dicho sitio y la vista, como sucede cuando se mira alguna ventana remota, que solo se advierte en ella una oscuridad uniforme y grande; y si entras luego dentro de la habitación, la hallarás sumamente clara, de modo que se distinguen bien los objetos que dentro haya. Esto consiste en un defecto de nuestros ojos, que vencidos por el mucho resplandor del aire, se disminuye y contrae tanto la pupila, que pierde mucha facultad y potencia; y al contrario sucede en los sitios de luz moderada, que dilatándose mucho, adquiere mayor perspicacia; cuya proposición tengo demostrada en mi tratado de Perspectiva.

§ CXI.

Ninguna cosa muestra su verdadero color, si no se halla iluminada de otro color igual.

Ningun objeto aparecerá con su verdadero color, como la luz que le ilumine no sea toda ella del mismo color; lo cual se ve claramente en los paños, en los que los pliegues que reflejan la luz á los otros que tienen al lado, los hacen parecer con su verdadero color. Lo mismo sucede cuando una hoja de oro da luz á otra hoja, quedando

muy diferente cuando la toma de otro cuerpo de distinto color.

§ CXII.

De los colores que varían de naturaleza, cotejados con el campo en que están.

Ningun extremo de color uniforme se demostrará igual, si no termina en campo de color semejante. Esto se manifiesta cuando el negro termina en el blanco, que entonces cada color adquiere mas realce al lado del opuesto, que no en los demas parages mas separados.

§ CXIII.

De la mutacion de los colores transparentes puestos sobre otros diferentes.

Cuando un color trasparente se pone sobre otro diverso, resulta un color mixto, distinto del uno y del otro que le componen; como se ve en el humo que sale de una chimenea, que al principio que su color se mezcla con el negro de la misma chimenea, parece como azul; y cuando se eleva y se mezcla con lo azulado del aire, aparece con visos rojos. Asi, pues, sentando el morado sobre el azul, quedará de color de violeta, y dando el azul sobre el amarillo, saldrá verde, y el color de oro sobre el blanco quedará amarillo claro; y últimamente el blanco sobre el negro parecerá azul, y tanto mas bello cuanto mejor sea el blanco y el negro.

§ CXIV.

Qué parte de un mismo color debe mostrarse mas bella en la Pintura.

Aqui vamos á considerar qué parte de un color ha de quedar con mas viveza en la Pintura; si aquella que recibe la luz, la del reflejo, la de la media tinta, la de la sombra, ó la parte trasparente, si la tiene. Para esto es menester saber de que color se habla; porque los colores tienen su belleza respectiva en varias partes diferentes: por ejemplo: el negro consiste su hermosura en la sombra; el blanco en la luz; el azul, verde ó amarillo en la media tinta; el anteado y rojo en la luz; el oro en los reflejos; y la laca en la media tinta.

§ CXV.

Todo color que no tenga lustre es mucho mas bello en la parte iluminada que en la sombra.

Todo color es siempre mas hermoso en la parte iluminada que en la sombra, porque la luz vivifica y demuestra con toda claridad la naturaleza del color, y la sombra lo oscurece y apaga, y no permite distinguirle bien. Y si á esto se replica que el negro tiene mas belleza en la sombra que en la luz, se responderá que el negro no es color.

§ CXVI.

De la evidencia de los colores.

Conforme la mayor ó menor claridad de las cosas serán mas ó menos perceptibles de lejos.

§ CXVII.

Qué parte de un color debe ser mas bella segun lo que dicta la razon.

Siendo A la luz, y B el objeto iluminado por ella en línea recta; E, que no puede mirar la dicha luz, verá solo la pared iluminada, la cual supongo sea de color de rosa. Esto supuesto, la luz que se origina en la pared tendrá el color de quien la causa, y teñirá de encarnado al objeto E; el cual si es igualmente encarnado, será mucho mas hermoso que B; y si E fuese amarillo, se originará un color tornasolado de amarillo y rojo. *Figura X.*

§ CXVIII.

La belleza de un color debe estar en la luz.

Si es cierto que solo conocemos la cualidad de los colores mediante la luz, y que donde hay mas luz, con mas claridad se juzga del color; y que en habiendo oscuridad, se tiñe de oscuro el color; sale por consecuencia que el Pintor debe mostrar la verdadera cualidad de cada color en los parages iluminados.

§ CXIX.

Del verde de cardenillo.

El verde de cardenillo gastado al oleo, se disipa inmediatamente su belleza, si no se le da luego el barniz; y no se disipa solamente, sino que si se le lava con una esponja llena de agua, se irá al instante, y mucho mas breve si el tiempo está húmedo. La causa de esto es porque este color está hecho á fuerza de sal, la cual se deshace facilmente con la humedad, y mucho mas si se lava con la esponja.

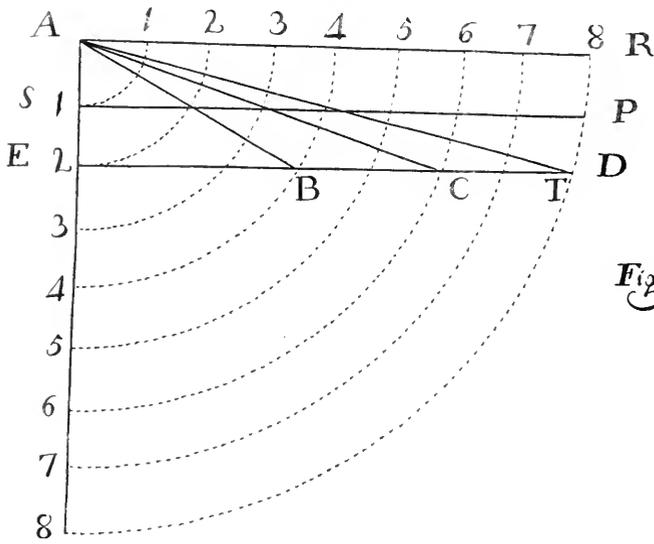


Fig. IX.

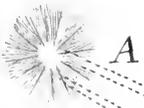
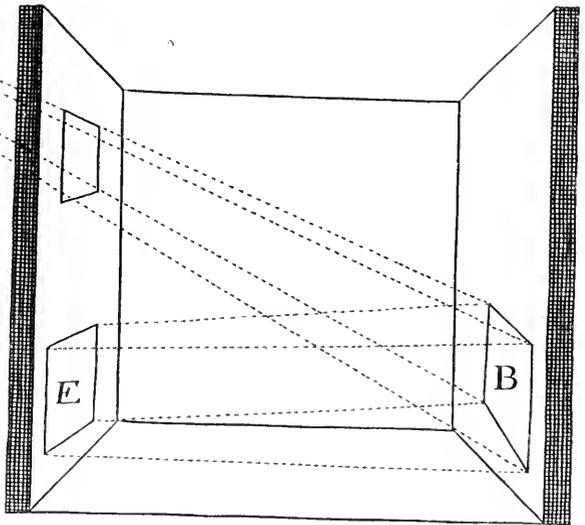
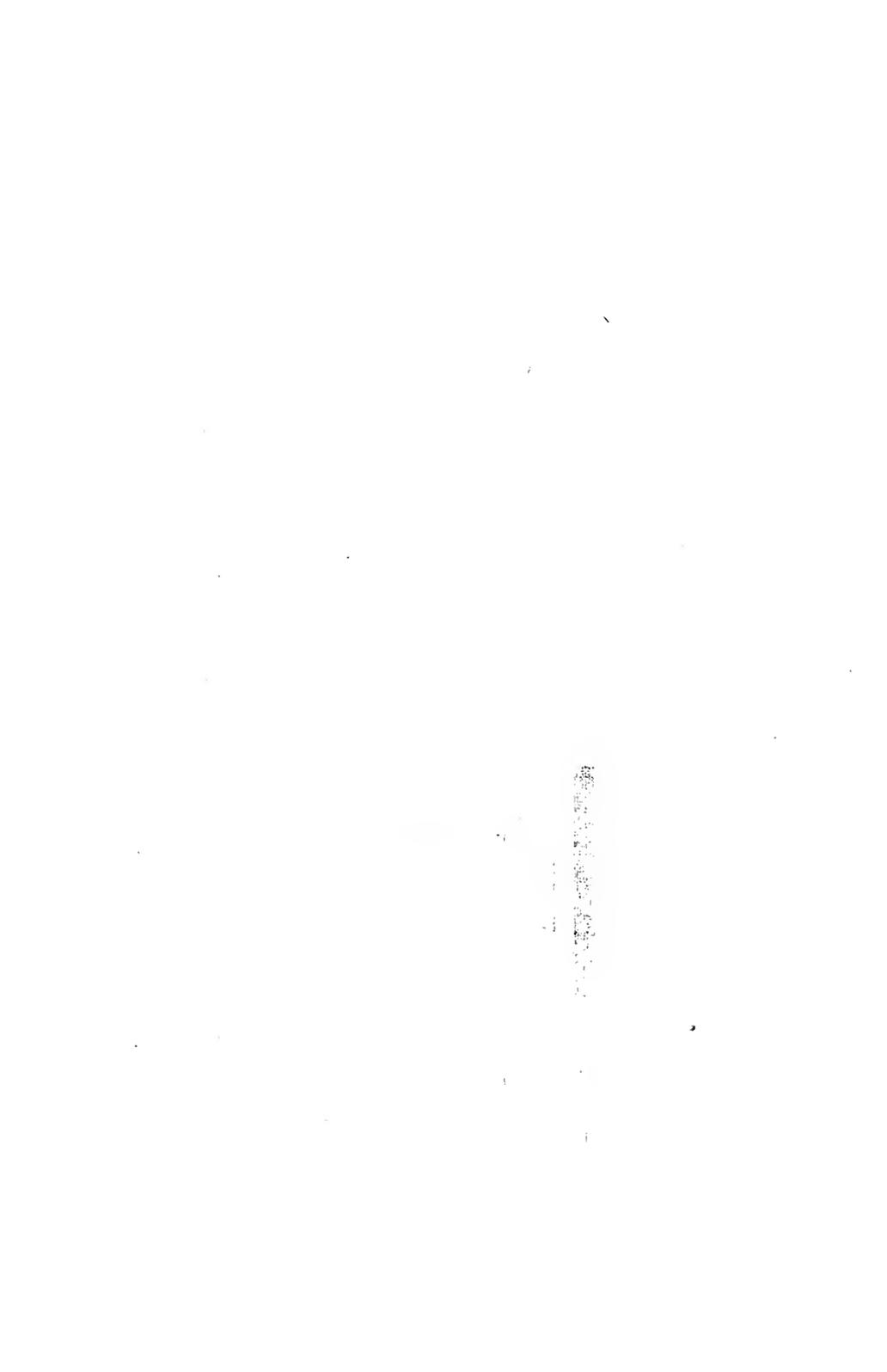


Fig. X.





§ CXX.

Para aumentar la belleza del cardenillo.

Si el cardenillo se mezcla con el aloe que llaman *cacalino*, quedará sumamente bello, y mucho mas quedaria con el azafran, pero no es estable. Para conocer la bondad de dicho aloe, se notará si se deshace en el aguardiente caliente. Y si despues de concluida una obra con este verde, se le da una mano del referido aloe deshecho en agua natural, saldrá un perfecto color; y adviértase que el aloe se puede moler él solo con aceite, ó mezclado con el cardenillo ó cualquiera otro color.

§ CXXI.

De la mezcla de los colores.

Aunque la mezcla de los colores se extiende hasta el infinito, no obstante diré algo sobre el asunto. Poniendo primero en la paleta algunos colores simples, se mezclarán uno con otro: luego dos á dos, tres á tres, y asi hasta concluir el número de ellos ¹. Despues se volverá á mezclar los colores dos con dos, tres con tres, cuatro con cuatro hasta acabar; y últimamente á cada dos colores simples se les mezclarán tres, y luego otros tres, luego seis, siguiendo la mezcla en todas las proporciones. Llamo colores simples á aquellos que no son compuestos, ni se pueden componer con la mixtion del negro y blanco, bien que estos no se cuentan en el número de los colores; porque el uno es oscuridad, el otro luz, esto es, el uno privacion de luz, y el otro generativo de ella; pero no obstante yo siempre

¹ Hasta aqui parece que habla Vinci de los colores primitivos ó generativos solamente.

cuento con ellos, porque son los principales para la Pintura, la cual se compone de sombras y luces, que es lo que se llama claro y oscuro. Despues del negro y el blanco sigue el azul y el amarillo; luego el verde, el leonado (ó sea ocre oscuro), y finalmente el morado y rojo. Estos son los ocho colores que hay en la naturaleza, con los cuales empiezo á hacer mis tintas ó mezclas. Primeramente mezclare el negro con el blanco, luego el negro con el amarillo y despues con el rojo; luego el amarillo con el negro y encarnado, y porque aqui me falta el papel (dice el autor) omito esta distincion para hacerla con toda prolijidad en la obra que dare á luz, que sera de grande utilidad y aun muy necesaria; y esta descripcion se pondra entre la teórica y la práctica (7).

§ CXXII.

De la superficie del cuerpo umbroso.

Toda superficie de cuerpo umbroso participa del color de su objeto. Esto se ve claramente en todos ellos, pues nunca podra un cuerpo mostrar su figura y color, si la distancia entre él y el luminoso no está iluminada. Y asi, si el cuerpo opaco es amarillo, y el luminoso azul, la parte iluminada parecerá verde, porque dicho color se compone de azul y amarillo.

§ CXXIII.

Cual superficie admite mas colores.

La superficie blanca es la que mas admite cualquier color respecto de todas las demas superficies de cualquier cuerpo que no sea lustroso como el espejo. La razon es, porque todo cuerpo vacío puede recibir todo lo que no pueden los que estan llenos; y siendo el blanco vacío (esto es, privado de todo color), y hallándose iluminado con el color de cualquier luminoso, participará de este color

mucho mas que el negro; el cual es como un vaso roto que no puede contener en sí licor alguno.

§ CXXIV.

Qué cuerpo se teñirá mas del color de su objeto.

La superficie de un cuerpo participará mas del color de aquel objeto que esté mas próximo. La razon es porque estando cercano el objeto, despide una infinita variedad de especies, las cuales al embestir la superficie del cuerpo, la alterarán mucho mas que si estuviese muy remoto; y de este modo demuestra con mas viveza la naturaleza de su color en el cuerpo opaco.

§ CXXV.

Qué cuerpo mostrará mas bello color.

Cuando la superficie de un cuerpo opaco esté proxima á un objeto de igual color que el suyo, entonces será cuando muestre el mas bello color.

§ CXXVI.

De la encarnacion de los rostros.

Cuanto mayor sea un cuerpo, mas bulto hará á mayor distancia. Esta proposicion nós enseña que los rostros se vuelven oscuros con la distancia; porque la mayor parte de la cara es sombra, y la masa de la luz es poca, por lo qual á corta distancia se desvanece: los reflejos son aun menos, y por esto, como casi todo el rostro se vuelve sombra, parece oscuro en estando algo apartado. Y esta oscuridad se aumentará mas siempre que detrás del rostro haya campo blanco ó claro.

§ CXXVII.

Del papel para dibujar del modelo.

Los Pintores para dibujar del modelo teñirán siempre el papel de una tinta oscurita; y haciendo las sombras del dibujo mas oscuras, tocarán los claros ligeramente con clarion, solo en aquel punto donde bate la luz, que es lo primero que se pierde de vista, cuando se mira el modelo á alguna distancia.

§ CXXVIII.

De la variedad de un mismo color, segun las varias distancias á que se mira.

Entre los colores de una misma naturaleza aquel que esté menos remoto de la vista, tendrá menos variacion: porque como el aire interpuesto ocupa algo el objeto que se mira, siendo mucha la cantidad de él, teñirá al objeto de su propio color; y al contrario, siendo poco el aire interpuesto, estará el objeto mas desembarazado.

§. CXXIX.

Del color verde de los campos.

Entre los varios verdes del campo el mas oscuro es el de las plantas y árboles, y el mas claro el de las yerbas de los prados.

§ CXXX.

Qué verde participará mas del azul.

Aquel verde, cuya sombra sea mas densa y mas oscura participará mas del azul; porque el azul se compone de claro y oscuro á larga distancia.

§ CXXXI.

Qué superficie es la que demuestra menos que cualquiera otra su verdadero color.

Cuanto mas tersa y lustrosa sea una superficie, tanto menos mostrará su verdadero color. Esto se ve claramente en las yerbecillas de los prados y en las hojas de los árboles, las cuales en siendo de una superficie unida y lustrosa, brillan y lucen con los rayos del sol ó con la claridad del aire, y en aquella parte pierden su natural color.

§ CXXXII.

Qué cuerpo es el que muestra mas su verdadero color.

Todo cuerpo que tenga la superficie poco tersa mostrará mas claramente su verdadero color. Esto se ve en los lienzos y en las hojas de los árboles que tienen cierta pelusa, la cual impide que se origine en ellas algun reflejo; y no pudiendo reflectir los rayos de la luz, solo dejan ver su verdadero y natural color; pero esto no se entiende cuando se interpone un cuerpo de color diverso que las ilumine, como el color rojo del sol al ponerse, que tiñe de encarnado á las nubes que embiste.

§ CXXXIII.

De la claridad de los paises.

Nunca tendrán semejanza la viveza, color y claridad de un pais pintado con los naturales que estan iluminados del sol, á menos que se miren estos paises artificiales á la misma luz.

§ CXXXIV.

De la Perspectiva regular para la disminucion de los colores á larga distancia.

El aire participará tanto menos del color azul, quanto mas próximo esté del horizonte; y quanto mas remoto se halle de él, tanto mas oscuro será. Pruébese esto por las proposiciones que dicen: *que quanto mas enrarecido sea un cuerpo, tanto menos le iluminará el sol.* Y asi el fuego, elemento que se introduce por el aire por ser mas raro y sutil, ilumina mucho menos la oscuridad que hay encima de él, que no el aire que le circunda; y por consiguiente el aire, cuerpo menos enrarecido que el fuego, recibe mucha mas luz de los rayos solares que le penetran, é iluminando la infinidad de átomos que vagan por su espacio, parece á nuestros ojos sumamente claro. Esto supuesto, mezclándose con el aire la oscuridad de las tinieblas, convierte la blancura suya en azul, tanto mas ó menos claro, quanto mas ó menos aire grueso se interponga entre la vista y la oscuridad. Por ejemplo: siendo P el ojo que ve sobre sí la porcion de aire grueso P R, y despues declinando la vista, mira el aire por la línea P S, le parecerá mucho mas claro, por haber aire mucho mas grueso por la línea P S, que por P R; y mirando hácia el horizonte D, verá el aire casi sin nada de azul, porque entonces la línea visual P D penetra por mayor cantidad de aire ^r que quando se dirigía por P S. *Figura XI.*

r Esto es, aire grueso.

§ CXXXV.

*De las cosas que se representan en el agua,
especialmente el aire.*

Para que se representen en el agua las nubes y celajes del aire es menester que reflejen á la vista desde la superficie del agua con ángulos iguales; esto es, que el ángulo de la incidencia sea igual al ángulo de la reflexion.

§ CXXXVI.

Diminucion de los colores por objeto interpuesto.

Siempre que entre la vista y un color haya algun objeto interpuesto, disminuirá el color su viveza á proporecion de lo mas ó menos grueso, ó compacto del objeto (8).

§ CXXXVII.

De los campos que convienen á las sombras y á las luces.

Para que el campo convenga igualmente á las sombras que á las luces, y á los términos iluminados ú oscuros de cualquier color, y al mismo tiempo hagan resaltar la masa del claro respecto á la del oscuro, es necesario que tenga variedad, esto es, que no remate un color oscuro sobre otro oscuro, sino claro; y al contrario, el color claro ó participante del blanco finalizará en color oscuro ó que participe del negro.

§ CXXXVIII.

*Cómo se debe componer cuando el blanco cae sobre el blanco,
y el oscuro sobre oscuro.*

Quando un color blanco va á terminar sobre otro color blanco, si son de una misma casta ó armonía ambos blan-

cos, se hará el mas próximo un poco mas oscuro por el lado en que se une con el mas remoto; pero cuando el blanco, que sirve de campo al otro blanco, es mas oscuro y de otro género, entonces él mismo hará resaltar al otro sin mas auxilio.

§ CXXXIX.

De la naturaleza del color de los campos, que sirven para el blanco.

Cuanto mas oscuro sea el campo, mas blanco parecerá el objeto blanco que insista sobre él; y al contrario, siendo el campo mas claro, parecerá el objeto menos blanco. Esto lo enseña la naturaleza cuando nieva; pues cuando vemos los copos en el aire, parecen oscuros, y al pasar por la oscuridad de alguna ventana, parecen blanquísimos. Igualmente viendo caer los copos desde cerca, parece que caen velozmente, y que forman cantidad continua como unas cuerdas blancas; y desde lejos parece que caen poco á poco y separados.

§ CXL.

De los campos de las figuras.

Entre las cosas de color claro, tanto mas oscuras parecerán, cuanto mas blanco sea el campo en que insisten; y al contrario, un rostro encarnado parecerá pálido en campo rojo, y el pálido parecerá encarnado en campo amarillo: y asi todos los colores harán distinto efecto segun sea el campo sobre que se miren.

§ CXLI.

Del campo de las pinturas.

Es de mucha importancia el modo de hacer los cam-

pos, para que resalten bien sobre ellos los cuerpos opacos pintados, vestidos de sombras y luces; porque el cuidado ha de estar en que siempre insista la parte iluminada en campo oscuro, y la parte oscura en campo claro.

§ CXLII.

De algunos que pintan los objetos remotos muy oscuros en campo abierto.

Hay muchos que en un pais ó campiña abierta hacen las figuras tanto mas oscuras, cuanto mas se alejan de la vista; lo cual es al contrario, á menos que la cosa imitada no sea blanca de suyo, pues entonces se seguirá la regla que se propone en el siguiente §.

§ CXLIII.

Del color de las cosas apartadas de la vista.

Cuanto mas grueso es el aire, tanto mas fuertemente tiñe de su color á los objetos que se apartan de la vista. Esto supuesto, cuando un objeto se halla á dos millas de la vista, se advertirá mucho mas teñido del color del aire, que si estuviera á una. Responderáse á esto, que en un pais los árboles de una misma especie son mas oscuros los que estan remotos, que los cercanos; pero esto es falso, como las plantas sean de una misma especie y tengan iguales espacios entre sí; y solo se verificará cuando los primeros árboles esten muy separados, de modo que por entre ellos se vea la claridad de los prados que los dividen, y los últimos sean muy espesos y juntos; como sucede á las orillas de un rio, que entonces no se ve entre ellos espacio claro, sino que estan todos juntos haciéndose sombra unos á otros. Es evidente tambien que en las plantas la parte umbrosa es mucho mayor que la iluminada, y mirándose

de lejos, la masa principal es la del oscuro, quedando casi imperceptible la parte iluminada; y así esta unión solo deja ver la parte de mas fuerza á larga distancia.

§ CXLIV.

Grados de las pinturas.

No siempre es bueno lo que es bello; y esto lo digo por aquellos Pintores que se enamoran tanto de la belleza de los colores, que apenas ponen sombra en sus pinturas, pues son tan endebles é insensibles, que dejan la figura sin relieve alguno. Este mismo error cometen los que hablan con elegancia y sin conceptos ni sentencias.

§ CXLV.

De los visos y color del agua del mar, visto desde varios puntos.

Las ondas del mar no tienen color universal, pues mirándolo desde la tierra firme, parece de color oscuro, y tanto mas oscuro, cuanto mas próximo esté al horizonte, y se advierten algunos golpes de claro que se mueven lentamente, como cuando en un rebaño de ovejas negras se ven algunas blancas; y mirándolo en alta mar parece azul. La causa de esto es, porque visto el mar desde la tierra, se representa en sus ondas la oscuridad de esta; y visto en alta mar parece azul; porque se ve en el agua representado el color azul del aire.

§ CXLVI.

De la naturaleza de las contraposiciones.

Las vestiduras negras hacen parecer las carnes de las

imágenes humanas aun mas blancas de lo que son; y las blancas por el contrario las oscurecen. Las vestiduras amarillas hacen resaltar el color de las carnes, y las encarnadas las ponen pálidas.

§ CXLVII.

Del color de la sombra de cualquier cuerpo.

Nunca será propio ni verdadero el color de la sombra de cualquier cuerpo, si el objeto que le oscurece no tiene el mismo color que el cuerpo á quien oscurece. Por ejemplo: si en una pieza, cuyas paredes sean verdes, se pone un objeto azul, entonces la parte iluminada de este tendrá un bellissimo color azul, y la parte oscura será de un color desagradable, y no como debería ser la sombra de un azul tan bello; porque le altera la reverberacion del verde que hierre en él; y si las paredes fuesen de un amarillo anteaado, sería mucho peor.

§ CXLVIII.

De la Perspectiva de los colores en lugares oscuros.

En los lugares claros, y lo mismo en aquellos cuya claridad se disminuya uniformemente hasta quedar oscuros, cuanto mas apartado de la vista, esté un color, estará mas oscuro.

§ CXLIX.

Perspectiva de los colores.

Los primeros colores deben ser simples, y los grados de su disminucion deben convenir con los de las distancias: esto es, que el tamaño de las cosas participará mas de la naturaleza del punto, cuanto mas próximas esten á él; y los colores participarán tanto mas del color de su horizonte, cuanto mas cercanos se hallen á él.

§ CL.

De los colores.

El color que se halla entre la luz y la sombra ¹ de un cuerpo no debe tener tanta belleza como la parte iluminada; por lo que la mayor hermosura del color debe hallarse en los principales claros ².

§ CLI.

En qué consiste el color azul del aire.

El color azul del aire se origina de aquella parte de su erasicie que se halla iluminada y colocada entre las tinieblas superiores y la tierra. El aire por sí no tiene cualidad alguna de olor, color ó sabor; pero recibe la semejanza de todas las cosas que se ponen detras de él; y tanto mas bello será el azul que demuestre, cuanto mas oscuras sean las cosas que tenga detras, con tal que no haya ni un espacio demasiado grande, ni demasiadamente húmedo: y asi se ve en los montes mas sombríos que á larga distancia parecen mas azules, y los que son mas claros, manifiestan mejor su color verdadero que no el azul, de que los viste el aire interpuesto.

§ CLII.

De los colores.

Entre los colores que no son azules, puestos á larga distancia, aquel participará mas del azul que sea mas próximo al negro; y al contrario, el que mas opuesto sea á

¹ Esto es, la media tinta.

² Véase el § 124.

este conservará su color propio á mayor distancia. Esto supuesto, el verde del campo se trasmutará mas en azul que no el amarillo ó blanco; y al contrario, estos mudarán menos que el verde y el encarnado.

§ CLIII.

De los colores.

Los colores colocados á la sombra tendrán mas ó menos de su natural belleza, respecto de la mayor ó menor oscuridad en que se hallen. Pero en estando en parage iluminado, entonces manifestarán tanta mas hermosura, cuanta mayor sea la claridad que les rodee. O al contrario, se dirá: tantas son las variedades de los colores de las sombras, cuantas son las variedades de los colores que tienen las cosas oscurecidas. Y yo digo que los colores puestos á la sombra manifestarán en sí tanta menos variedad, cuanto mas oscura sea la sombra en que se hallen, como se advierte en mirando desde una plaza las puertas de un templo algo oscuro, en los cuales las pinturas vestidas de varios colores parecen del todo oscurecidas.

§ CLIV.

De los campos de las figuras pintadas.

El campo sobre que está pintada cualquiera figura debe ser mas oscuro que la parte iluminada de ella, y mas claro que su sombra.

§ CLV.

Por qué no es color el blanco.

El blanco en sí no es color, mas está en potencia de recibir cualquier color. Cuando se halla en campo abierto,

todas sus sombras son azules; y esto es en razon de la proposicion quarta que dice: *la superficie de todo cuerpo opaco participa del color de su objeto.* Y como se halle el blanco privado de la luz del sol por la interposicion de algun objeto, queda toda aquella parte que está de cara al sol y al aire bañada del color de este y de aquel; y la otra que no la ve el sol queda oscurecida y bañada del color del aire. Y si este blanco no viese el verde del campo hasta el horizonte, ni la blancura de este, sin duda apareceria á nuestra vista con el mismo color del aire.

§ CLVI.

De los colores.

La luz del fuego tiñe todas las cosas de color amarillo; pero esto no se nota sino comparándolas con las que estan iluminadas por la luz del aire. Este parangón se podrá verificar al ponerse el sol, y despues de la aurora en una pieza oscura, en donde reciba un objeto por alguna abertura la luz del aire, y por otra la de una candela, y entonces se verá con certeza la diferencia de ambos colores. Sin este cotejo nunca se conocerá esta diferencia sino en los colores que tienen mas semejanza, aunque se distinguen, como el blanco del amarillo, el verde claro del azul; porque como la luz que ilumina al azul tiene mucho de amarillo, viene á ser lo mismo que mezclar azul y amarillo, de lo que resulta el verde; y si despues se mezcla con mas amarillo, queda mas bello el verde.

§ CLVII.

Del color de la luz incidente, y de la refleja.

Cuando dos luces cogen en medio un cuerpo umbroso, no se pueden variar sino de dos modos; esto es, ó serán de

igual potencia, ó serán desiguales entre sí. Si son iguales, se podrán variar de otros dos modos segun el resplandor que arrojen al objeto, que será igual ó desigual: será igual cuando esten á iguales distancias, y desigual, cuando se hallen en desigual distancia. Estando á iguales distancias se variarán de otros dos modos: esto es, el objeto situado á igual distancia entre dos luces iguales en color y resplandor, puede ser iluminado de ellas de dos modos, ó igualmente por todas partes, ó desigualmente: será iluminado igualmente por ellas, cuando el espacio que haya alrededor de ambas luces sea de igual color, oscuridad ó claridad; y desigualmente, cuando el dicho espacio varíe en oscuridad.

§ CLVIII.

De los colores de la sombra.

Muchas veces sucede que la sombra de un cuerpo umbroso no es compañera del color de la luz, siendo aquella verdosa, cuando esta parece roja, y sin embargo el cuerpo es de color igual. Esto sucederá cuando viene la luz de oriente; pues entonces ilumina al objeto con su propio resplandor, y al occidente se verá otro objeto iluminado con la misma luz, y parecerá de distinto color que el primero; porque los rayos reflejos resaltan hácia levante, y hieren al primer objeto que está en frente, y reflejándose en él, quedan impresos con su color y resplandor. Yo he visto muchas veces en un objeto blanco las luces rojas, y las sombras azules, como en una montaña de nieve, cuando está el sol para ponerse, y se manifiesta encendido y rojo. *Figura XIII.*

§ CLIX.

De las cosas puestas á luz abierta; y por qué es útil este uso en la Pintura.

Cuando un cuerpo umbroso insiste sobre campo de color claro é iluminado, precisamente parecerá apartado y remoto del campo: esto sucede porque los cuerpos cuya superficie es curva, quedan con sombra necesariamente en la parte opuesta á la que recibe la luz, porque por allí no alcanzan los rayos luminosos; y por esto hay mucha diferencia respecto al campo: y la parte iluminada del dicho cuerpo no terminará en el campo iluminado con la misma claridad, sino que entre este y la luz principal del cuerpo habrá una parte que será mas oscura que el campo, y que su luz principal respectivamente. *Figura XIV.*

§ CLX.

De los campos.

En los campos de las figuras, cuando una de estas insiste sobre campo oscuro, y la oscura en campo claro, poniendo lo blanco junto á lo negro, y lo negro junto á lo blanco, quedan ambas cosas con mucha mayor fuerza; pues un contrario con otro resalta mucho mas.

§ CLXI.

De las tintas que resultan de la mezcla de otros colores; y se llaman especies segundas.

Entre los colores simples el primero es el blanco, aunque los Filósofos no admiten al negro y al blanco en la clase de colores; porque el uno es causa de colores, y el otro

Fig. XIII.

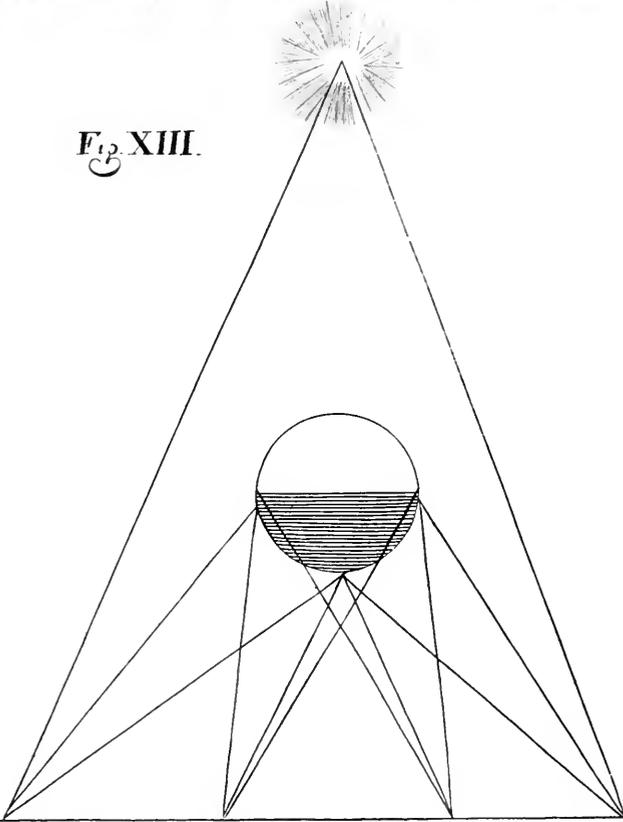
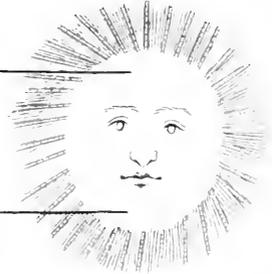
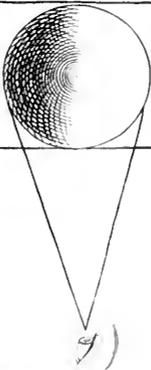


Fig. XIV.



11/2/51

11/2/51

11/2/51

privacion de ellos. Pero como el Pintor necesita absolutamente de ambos, los pondremos en el número de los colores, y segun esto diremos que el blanco es el primero de los colores simples, el amarillo el segundo, el verde el tercero, el azul el cuarto, el rojo el quinto, y el negro el sexto. El blanco lo ponemos en vez de la luz, sin la cual no puede verse ningun color: el amarillo para la tierra: el verde para el agua: el azul para el aire: el rojo para el fuego; y el negro para las tinieblas que estan sobre el elemento del fuego; porque en él no hay materia ni crasicie en donde puedan herir los rayos solares, y por consiguiente iluminar. Si se quiere ver brevemente la variedad de todos los colores compuestos, tómense algunos vidrios dados de color, y mírese por ellos el campo y otras cosas, y se advertirá como todos los colores de lo mirado por ellos estarán mezclados con el del vidrio, y se notará la tinta que resulta de la tal mezcla, ó cual de ellos se pierde del todo. Si el vidrio fuese amarillo, podrán mejorarse ó empeorarse los colores que por él pasen á la vista; se empeorarán el azul y el negro, y mucho mas el blanco; y se mejorarán el amarillo y verde sobre todos los demas; y de este modo se recorrerán todas las mezclas de colores que son infinitas, y se podrán inventar y elegir nuevos colores mixtos y compuestos, poniendo dos vidrios de dos diferentes colores uno detras de otro para poder adelantar por sí.

§ CLXII.

De los colores.

El azul y el verde no son en rigor colores simples; porque el primero se compone de luz y de tinieblas, como el azul del aire que se compone de un negro perfectísimo, y de un blanco clarísimo; y el segundo se compone de un simple y un compuesto, que es el azul y el amarillo.

Las cosas transparentes participan del color del cuerpo que en ellas se trasparenta; pues un espejo se tiñe en parte del color de la cosa que representa, y tanto mas participa el uno del otro, cuanto mas ó menos fuerte es la cosa representada respecto del color del espejo; y la cosa que mas participe del color de este, se representará en él con mucha mayor fuerza.

Entre los colores de los cuerpos el que tenga mas blancura se verá desde mas lejos, y el mas oscuro por consiguiente se perderá á menor distancia.

Entre dos cuerpos de igual blancura, y á igual distancia de la vista, el que esté rodeado de mas oscuridad parecerá mas claro; y al contrario, la oscuridad que esté al lado de la mayor blancura parecerá mas tenebrosa.

Entre los colores de igual belleza parecerá mas vivo el que se mire al lado de su opuesto, como lo pálido con lo sonrosado, lo negro con lo blanco, lo azul con lo amarillo, lo verde con lo rojo, aunque ninguno de estos sea color verdadero; porque todas las cosas se conocen mejor al lado de sus contrarias, como lo oscuro en lo claro, lo claro en lo oscuro.

Cualquiera cosa vista entre aire oscuro y turbulento parecerá mayor de lo que es; porque, como ya se ha dicho, las cosas claras se aumentan en el campo oscuro por las razones que se han apuntado (9).

El intervalo que media entre la vista y el objeto lo trasmuta á este, y lo viste de su color, como el azul del aire tiñe de azul á las montañas lejanas; el vidrio rojo hace que parezcan rojos los objetos que se miren por él; y el resplandor que arrojan las estrellas á su contorno está ocupado tambien por la oscuridad de la noche, que se interpone entre la vista y su luz. El verdadero color de cualquier cuerpo solo se notará en aquella parte que no esté ocupada de ninguna cualidad de sombra ni de brillantez, si es cuerpo lustroso.

Cuando el blanco termina en el negro parecerán los términos de aquel mucho mas claros, y los de este mucho mas oscuros.

§ CLXIII.

Del color de las montañas.

Cuanto mas oscura sea en sí una montaña, tanto mas azul parecerá á la vista; y la que mas alta esté, y mas llena de troncos y ramas será mas oscura; porque la multitud de matas y arbustos cubre la tierra de modo que no puede penetrar la luz; y ademas las plantas rústicas son de color mas oscuro que las cultivadas. Las encinas, hayas, abetos, cipreses y pinos son mucho mas oscuros que los olivos y demas árboles de jardin. La parte de luz que se interpone entre la vista y lo negro de la cima, compondrá con él un azul mas bello, y al contrario. Quanto mas semejante sea el color del campo en que insiste una planta al de esta, tanto menos parecerá que sale fuera, y al contrario; y la parte blanca que confine con parte negra parecerá mucho mas clara, y del mismo modo se manifestará mas oscura la que mas remota esté de un parage negro, y al contrario.

§ CLXIV.

El Pintor debe poner en práctica la Perspectiva de los colores.

Para ver cómo las cosas puestas en Perspectiva varian, pierden ó disminuyen en quanto á la esencia del color, se pondrán en el campo de cien en cien brazas varios objetos como árboles, casas, hombres &c.

Colocarése un cristal de modo que se mantenga fir-

me, y teniendo la vista fija sobre él, se dibujará un arbol siguiendo los contornos que señala el primer arbol: luego se irá apartando el cristal hasta que el arbol natural quede al lado del dibujado: á este se le dará el colorido correspondiente, siguiendo siempre lo que ofrece el natural, de modo que cerrando el un ojo parezca que ambos árboles estan pintados, y á una misma distancia. Hágase lo mismo con el segundo arbol, bajo estos mismos principios, y tambien con el tercero de cien en cien brazas; y esto servirá de mucho auxilio y direccion al Pintor poniéndolo en práctica siempre que le ocurra, para que quede la obra con division sensible en sus términos. Segun esta regla hallo que el segundo arbol disminuye respecto al primero $\frac{4}{5}$ de la altura de este, estando ambos á la distancia de veinte brazas.

§ CLXV.

De la Perspectiva aérea.

Hay otra Perspectiva que se llama aérea, pues por la variedad del aire se pueden conocer las diversas distancias de varios edificios, terminados en su principio por una sola línea; como por ejemplo: cuando se ven muchos edificios á la otra parte de un muro, de modo que todos se manifiestan sobre la extremidad de este de una misma magnitud, y se quiere representarlos en una pintura con distancia de uno á otro. El aire se debe fingir un poco grueso; y ya se sabe que de este modo las cosas que se ven en el último término, como son las montañas, respecto á la gran cantidad de aire que se interpone entre ellas y la vista, parecen azules y casi del mismo color que aquel, cuando el sol está aun en el oriente. Esto supuesto, se debe pintar el primer edificio con su tinta particular y propia sobre el muro; el que esté mas remoto debe ir menos perfilado y algo azulado; el que haya de verse mas

allá se hará con mas azul, y al que deba estar cinco veces mas apartado, se le dará una tinta cinco veces mas azul; y de esta manera se conseguirá que todos los edificios pintados sobre una misma línea parecerán de igual tamaño, y se conocerá distintamente cuál está mas distante, y cuál es mayor.

§ CLXVI.

De varios accidentes y movimientos del hombre; y de la proporcion de sus miembros.

Las medidas del hombre en cada uno de sus miembros varían mucho, ya plegándose estos mas ó menos, ó de diferentes maneras, y ya disminuyendo ó creciendo mas ó menos de una parte, segun crecen ó disminuyen del lado opuesto.

§ CLXVII.

De las mutaciones que padecen las medidas del hombre desde que nace hasta que acaba de crecer.

El hombre cuando niño tiene la anchura de la espalda igual á la longitud del rostro, y á la del hombro al codo, doblado el brazo: igual á esta es la distancia desde el pulgar al codo, y la que hay desde el pubis á la rótula ó choquezuela, y desde esta á la articulacion del pie. Pero cuando ya ha llegado á la perfecta estatura todas estas distancias doblan su longitud excepto el rostro, el cual junto con lo demas de la cabeza no padece tanta alteracion: en cuya suposicion el hombre cuando ha acabado de crecer, si es bien proporcionado, tendrá en su altura diez longitudes de su rostro, la anchura de su espalda será de dos de estas longitudes, y lo mismo todas

las demas partes mencionadas. Lo demas se dirá en la medida universal del hombre.

§ CLXVIII.

Los niños tienen las coyunturas al contrario que los adultos, respecto á la grosura.

Los niños tienen todas las coyunturas muy sutiles, y el espacio que hay entre una y otra carnosos: esto consiste en que la cútis que cubre la coyuntura está sola, sin ligamento alguno de los que cubren y ligan á un mismo tiempo el hueso; y la pingüedo ó gordura se halla entre una y otra articulacion, inclusa en medio del hueso y de la cútis: pero como el hueso es mucho mas grueso en la articulacion que en lo restante, al paso que va creciendo el hombre, va dejando aquella superfluidad que habia entre la piel y el hueso, y por consiguiente aquella se une mas á este, y quedan mas delgados los miembros. Pero en las articulaciones como no hay mas que el cartílago y los nervios, no pueden desccarse ni menos disminuirse. Por lo cual los niños tienen las coyunturas sutiles y los miembros gruesos, como se ve en las articulaciones de los dedos y brazos, y la espalda sutil y cóncava: al contrario el adulto, que tiene las articulaciones gruesas en las piernas y brazos, y donde los niños tienen elevacion, él disminuye. (10).

§ CLXIX.

De la diferencia de proporcion que hay entre el hombre y el niño.

Entre los hombres y los niños hay gran diferencia en cuanto á la distancia desde una coyuntura á otra, pues el hombre desde la articulacion del hombro hasta el codo, desde este al extremo del dedo pulgar, y desde el un

hombro al otro tiene la longitud de dos cabezas ¹ y el niño solo una; porque la naturaleza compone la habitacion del entendimiento antes que la de los espíritus vitales.

§ CLXX.

De las articulaciones de los dedos.

Los dedos de la mano tienen sus coyunturas gruesas por todas partes cuando se doblan, y cuanto mas doblados esten, mas se engruesan estas; y al contrario, conforme se van extendiendo, se disminuye el grueso de las articulaciones. Lo mismo sucede en los dedos del pie, y admiten mas ó menos variacion segun lo carnosos que sean.

§ CLXXI.

De la articulacion del hombro y su incremento.

La articulacion del hombro y de los otros miembros que se doblan se demostrará en el tratado de la Anatomía, en donde se dará la razon y causa de los movimientos de todas las partes que componen el hombre (11).

§ CLXXII.

De los hombros.

Los movimientos simples y principales que hace el hombro son cuando el brazo correspondiente se levanta, se baja ó se echa atrás. Pudiérase decir con razon que estos movimientos eran infinitos; porque poniendo á un hombre con la espalda arrimada á la pared, y señalando en ella con el brazo un círculo, entonces hará todos los movimientos de que es capaz el hombro: y siendo toda cantidad continua divisible hasta el infinito; como el

1 - Esto es, dos rostros.

círculo es cantidad continua, y está producido por el movimiento del brazo, este movimiento no produciría cantidad continua, si no condujese á la línea la misma continuacion. Luego habiendo caminado por todas las partes del círculo el movimiento del brazo, y siendo aquel divisible hasta el infinito, serán tambien infinitos los movimientos y variedades del hombro.

§ CLXXIII.

De las medidas universales del cuerpo.

Las medidas universales del cuerpo se han de tomar por lo largo, no por lo grueso; porque la cosa mas maravillosa y laudable de las obras de la naturaleza consiste en que jamas se parece exactamente una persona á otra. Por tanto el Pintor, que es imitador de la naturaleza, debe observar y mirar la variedad de contornos y lineamentos. Está bien que huya de lo monstruoso, como la excesiva longitud de una pierna, lo corto de un cuerpo, lo encogido del pecho ó lo largo de un brazo; pero notando la distancia de las articulaciones y los gruesos, que es en donde mas varía la naturaleza, logrará imitar tambien su variedad.

§ CLXXIV.

De la medida del cuerpo humano y dobleces de los miembros.

La necesidad le obliga al Pintor á que tenga noticia de los huesos que forman la estructura humana, principalmente de la carne que los cubre, y de las articulaciones que se dilatan ó contraen en sus movimientos; por cuya razon, midiendo el brazo extendido, da diferente proporcion de la que se encuentra estando

doblado. El brazo crece y disminuye entre su total extension y encogimiento la octava parte de su longitud. Este incremento y contraccion del brazo proviene del hueso que sale fuera de la articulacion del codo, el cual, como se ve en la figura C A B, hace largo desde la espaldilla ú hombro hasta el codo, cuando el ángulo de este es menos que recto, y tanto mas se aumenta esta longitud, quanto mas disminuye el ángulo; y al contrario, se va contrayendo, conforme se abre. *Lámina II.*

§ CLXXV.

De la proporcion respectiva de los miembros.

Todas las partes de cualquier animal deben ser correspondientes al todo: de modo que el que en sí es corto y grueso, debe tener todos los miembros cortos y gruesos; y el que sea largo y delgado, debe tenerlos por consiguiente largos y delgados; como tambien el que sea un medio entre estos dos extremos, habrá de conservar la misma medianía. Lo mismo se debe entender de las plantas, cuando no esten estropeadas por el hombre ó por el viento; porque de otro modo era juntar la juventud con la vejez, con lo cual quedaba viciada la proporcion natural.

§ CLXXVI.

De la articulacion de la mano con el brazo.

La articulacion de la mano con el brazo disminuye un poco su grueso al cerrar el puño, y se engruesa cuando se abre aquella: lo contrario sucede al antebrazo en toda su extension; y esto proviene de que al abrir la mano se extienden los músculos *domésticos*, y adelgazan el antebrazo; y al cerrar el puño, se hinchan y engruesan los *domésticos* y *silvestres*; pero estos solo se apartan del hue-

so, porque los tira la accion de doblar la mano (12).

§ CLXXVII.

De la articulacion del pie, su aumento y disminucion.

La disminucion y aumento de la articulacion del pie resulta en la parte llamada tarso ó empeine, la cual se engruesa cuando se forma ángulo agudo con el pie y la pierna; y se adelgaza conforme se va abriendo. Véase O P. Lámina II.

§ CLXXVIII.

De los miembros que disminuyen al doblarse, y crecen al extenderse.

Entre los miembros que tienen articulacion para doblarse, solo la rodilla es la que se disminuye al doblarse, y se engruesa al extenderse.

§ CLXXIX.

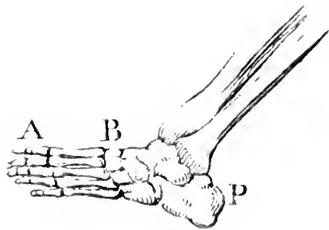
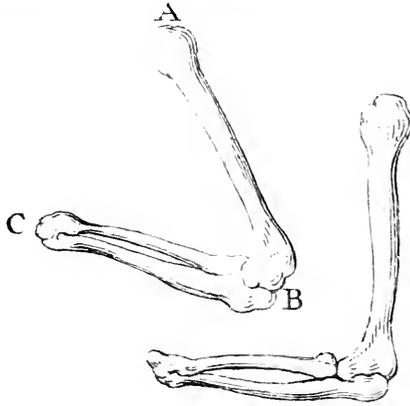
De los miembros que engruesan en la articulacion al doblarse.

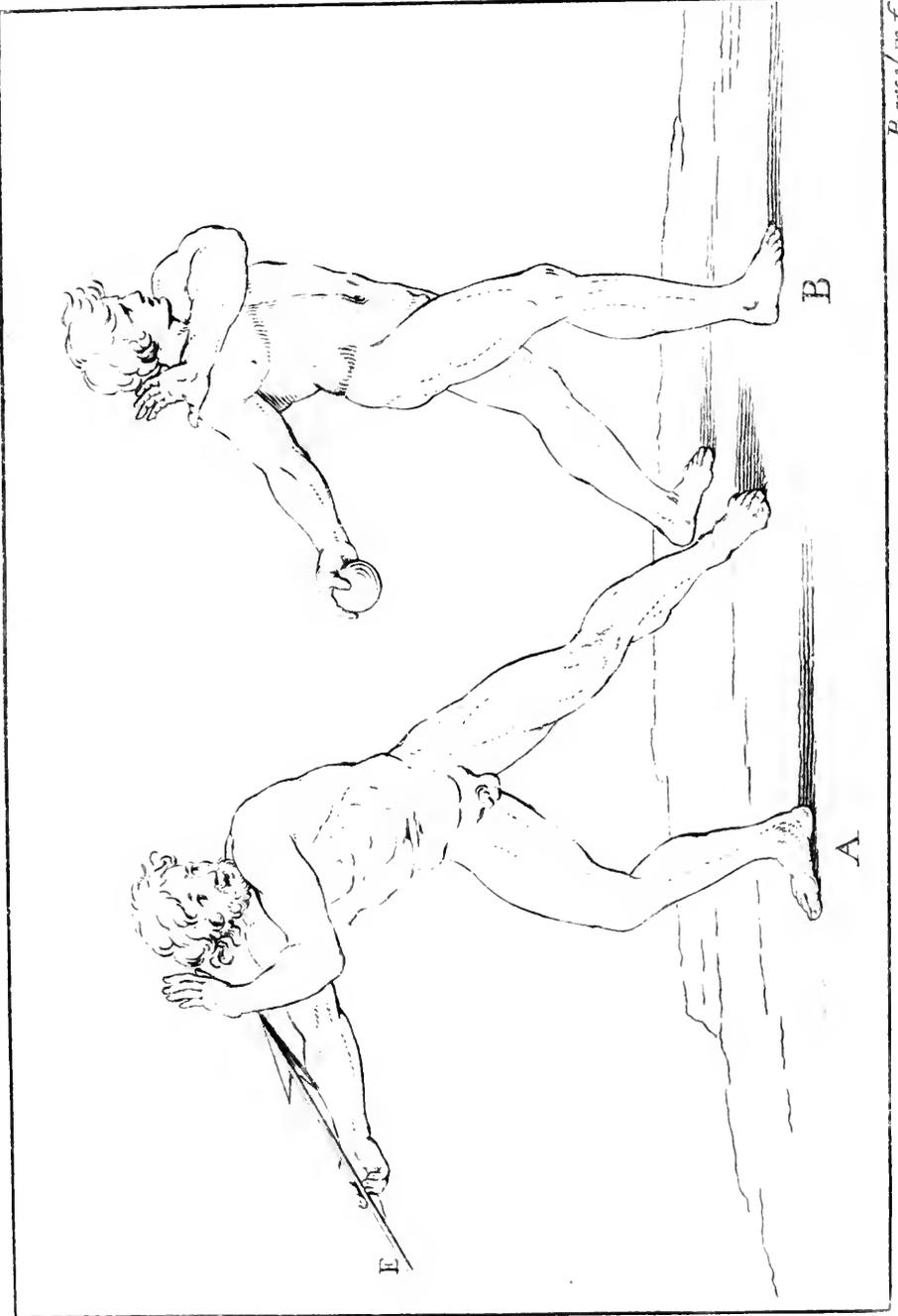
Todos los miembros del hombre engruesan al doblarse en su articulacion, excepto la rodilla.

§ CLXXX.

De los miembros del desnudo.

Los miembros de un hombre desnudo, fatigado en diversas acciones, deben descubrir los músculos de aquel lado por donde estos dan movimiento al miembro que está en accion, y los demas deben representarse mas ó menos señalados, segun la mas ó menos violenta accion en que esten. ¹





§ CLXXXI.

Del movimiento potente de los miembros del hombre.

Aquel brazo tendrá mas poderoso y largo movimiento, que estando apartado de su sitio natural, experimente mayor adherencia ó fuerza de los otros miembros por retraerle al parage hácia donde desea moverse. Como la figura A que mueve el brazo con el dardo E, y lo arroja á sitio contrario, moviéndose con todo el cuerpo hácia B. *Lámina III.*

§ CLXXXII.

Del movimiento del hombre.

La parte principal y sublime del arte es la investigacion de las cosas que componen cualquiera otra; y la segunda, que trata de los movimientos, estriba en que tengan conexion con sus operaciones: estas se deben haecr con prontitud, segun la naturaleza de quien las ejecuta, ya solícito, ó ya tardío y perezoso; y la prontitud en la ferocidad ha de ser correspondiente en todo á la eualidad que debe tener quien la ejecuta. Por ejemplo: euando se ha de representar un hombre arrojando un dardo, una piedra ó cosa semejante, debe manifestar la figura la total disposicion que tiene para tal accion, como se ve en estas figuras, diversas entre sí, respecto á su accion y potencia. La primera A representa la fuerza ó potencia; la segunda B el movimiento: pero la B arrojará á mas distancia lo que tire que la A; porque aunque ambas demuestran que quieren arrojar el peso que tienen hácia una misma parte, la B, teniendo vueltos los pies hácia dicho parage, euando, torciendo el cuerpo, se mueve á la parte opuesta á aquella hácia donde dispone su fuerza y potencia, vuelve luego con velocidad y comodidad al mismo puesto, y

desde allí arroja de la mano el peso que tiene. Y en el mismo caso la figura A, como tiene las puntas de los pies hácia parage contrario á aquel adonde va á arrojar el peso, se vuelve á él con grande incomodidad, y por consiguiente el efecto es muy débil, y el movimiento participa de su causa; porque la disposicion de la fuerza en todo movimiento debe ser torciendo el cuerpo con violencia, y volviéndolo al sitio natural con comodidad, para que de este modo tenga la operacion buen efecto. Porque la ballesta que no tiene disposicion violenta, el movimiento de la flecha que arroje será breve ó ninguno; pues donde no se deshace la violencia, no hay movimiento, y donde no hay violencia, mal puede destruirse: y asi el arco que no tiene violencia, no puede producir movimiento, á menos que no la adquiera, y para adquirirla tendrá variacion. Sentado esto, el hombre que no se tuerce y vuelve, no puede adquirir potencia; y asi cuando la figura A haya arrojado el dardo, advertirá que su tiro ha sido corto y flojo para el punto hácia donde le dirigia, y que la fuerza que hizo solo aprovechaba para un sitio contrario. *Lámina III.*

§ CLXXXIII.

De las actitudes y movimientos, y sus miembros.

En una misma figura no se deben repetir unos mismos movimientos, ya en sus miembros, ya en sus manos ó dedos; ni tampoco en una misma historia se deben duplicar las actitudes de las figuras. Y si la historia fuese demasadamente grande, como una batalla, en cuyo caso solo hay tres modos de herir, que son estocada, tajo y revés; entonces es forzoso poner cuidado en que todos los tajos se representen en varios puntos de vista, como por la espalda, por el costado ó por delante; y lo mismo en los otros dos modos, y en todas las demas actitudes que participen de una de estas. En las batallas tienen mucha viveza y ar-

tificio los movimientos compuestos, como cuando una misma figura se ve con las piernas hácia adelante, y el cuerpo de perfil. Pero de esto se hablará en otro lugar.

§ CLXXXIV.

De las articulaciones de los miembros.

En las articulaciones de los miembros y variedad de sus dobleces es de advertir que cuando por un lado crece la carne, falta por el otro; lo cual se puede notar en el cuello de los animales, cuyo movimiento es de tres modos diferentes: dos de ellos simples, y uno compuesto que participa de ambos. El uno de los movimientos simples es cuando se une á la espalda, ó cuando baja ó sube la cabeza. El segundo es cuando se vuelve hácia la derecha ó izquierda, sin encorvarse, antes bien manteniéndole derecho, y la cabeza vuelta á un lado de la espalda. El tercer movimiento, que es compuesto, se advierte cuando el cuello se vuelve y se tuerce á un mismo tiempo, como cuando la oreja se inclina sobre un hombro, dirigiendo el rostro hácia la misma parte ó á la otra, encaminando la vista al Cielo.

§ CLXXXV.

De la proporcion de los miembros humanos.

Míclase el Pintor á sí mismo la proporcion de sus miembros, y note el defecto que tenga, para tener cuidado de no cometer el mismo error en las figuras que componga por sí: porque suele ser vicio comun en algunos gustar de hacer las cosas á su semejanza.

§ CLXXXVI.

De los movimientos de los miembros.

Todos los miembros del hombre deben ejercer aquel oficio para que fueron destinados; esto es, que en los muertos ó dormidos no debe representarse ningun miembro con viveza ni despejo. Asi, pues, el pie se hará siempre extendido, como que recibe en sí todo el peso del hombre, y nunca con los dedos separados, sino cuando se apoye sobre el talon.

§ CLXXXVII.

De los movimientos de las partes del rostro.

Los movimientos de las partes del rostro, causados por los accidentes mentales, son muchos: los principales son la risa, el llanto, el gritar, el cantar, ya sea con voz grave ó delgada, la admiracion, la ira, la alegría, la melancolía, el espanto, el dolor, y otros semejantes; de todos los cuales se hará mencion; pero primero de la risa y llanto, porque se semejan mucho en la configuracion de la boca y mejillas, como tambien en lo cerrado de los ojos; y solo se diferencian en las cejas y su intervalo. Todo esto se dirá en su lugar, y tambien la variedad que recibe el semblante, las manos, y toda la persona por algunos accidentes, cuya noticia es muy necesaria al Pintor, pues si no, pintará verdaderamente dos veces muertas las figuras. Y vuelvo á advertir que los movimientos no han de ser tan desmesurados y extremados, que la paz parezca batalla ó junta de embriagados: y sobre todo los circunstantes al caso de la historia que se pinte, es menester que esten en acto de admiracion, de reverencia, de dolor, de sospecha, de temor ó de gozo, segun lo requieran las circunstancias con

que se haya hecho aquel concurso de figuras; y tambien se procurará no poner una historia sobre otra en una misma parte con diversos horizontes, de modo que parezca una tienda de géneros con sus navetas y cajones cuadrados.

§ CLXXXVIII.

Diferencias de los rostros.

Las partes que constituyen la mediacion ó cañon de la nariz son de ocho modos diferentes: 1.º ó son igualmente rectas, igualmente cóncavas, ó igualmente convexas: 2.º ó desigualmente rectas, cóncavas, ó convexas: 3.º ó rectas en la parte superior, y cóncavas en la inferior: 4.º ó en la parte inferior convexas, y cóncavas en la superior: 5.º ó cóncavas en la parte superior, y en la inferior rectas: 6.º ó en la parte inferior cóncavas, y convexas en la superior: 7.º ó arriba convexas, y debajo rectas: 8.º ó arriba convexas, y debajo cóncavas.

La union de la nariz con el entrecejo es de dos maneras, ó cóncava ó recta.

La frente varía de tres modos: llana, cóncava ó llena. La llana puede ser convexa en la parte superior ó en la inferior, ó en ambas, y tambien llana generalmente.

§ CLXXXIX.

Modo de conservar en la memoria y dibujar el perfil de un rostro, habiéndole visto solo una vez.

En este caso es menester encomendar á la memoria la diferencia de cuatro miembros diversos, como son la nariz, boca, barba y frente. En cuanto á la nariz puede ser de tres suertes recta, cóncava ó convexa. Entre las rectas hay cuatro clases: largas, cortas, con el pico alto, ó con el pico lajo. La nariz cóncava puede ser de tres géneros,

pues unas tienen la concavidad en la parte superior, otras en la media, y otras en la inferior. La nariz convexa puede tambien ser de otros tres géneros: ó en el medio, ó arriba ó abajo. La parte que divide las dos ventanas de la nariz (llamada columna) puede igualmente ser recta, cóncava ó convexa.

§ CXC.

Modo de conservar en la memoria la forma ó fisonomía de un semblante.

Para conservar con facilidad en la imaginacion la forma de un rostro, es preciso ante todas cosas tener en la memoria multitud de formas de boca, ojos, nariz, barba, garganta, cuello y hombros, tomadas de varias cabezas. La nariz mirada de perfil puede ser de diez maneras diferentes: derecha, curva, cóncava, con el caballete en la parte superior ó en la inferior, aguileña, roma, redonda ó aguda. Mirada de frente se divide en once clases diferentes: igual, gruesa en el medio ó sutil, gruesa en la punta y sutil en el principio, delgada en la punta y gruesa en el principio, las ventanas anchas ó estrechas, altas ó bajas, muy descubiertas ó muy cerradas por la punta; y de este modo se hallarán otras varias diferencias en las demas partes, las cuales debe el Pintor copiar del natural, y conservarlas en la mente. Tambien se puede, en caso de tener que hacer un retrato de memoria, llevar consigo una libretilla en donde esten dibujadas todas estas facciones, y despues de haber mirado el rostro que se ha de retratar, se pasa la vista por la libreta para ver qué nariz ó qué boca de las apuntadas se la semeja; y poniendo una señal, se hace luego el retrato en casa.

§ CXCI.

De la belleza de un rostro.

No se pinten jamas músculos definidos crudamente; antes al contrario, desháganse insensible y suavemente los claros agradables con sombras dulces; y de este modo resultará la gracia y la belleza.

§ CXCII.

De la actitud.

La hoyuela de la garganta viene á caer sobre el pie, y echando adelante un brazo, sale de la línea del pie: si se pone detras la una pierna, se avanza la hoyuela; y de este modo en cualquier actitud muda de puesto.

§ CXCIII.

Del movimiento de los miembros que debe tener la mayor propiedad.

La figura cuyos movimientos no son acomodados á los accidentes que representa su imaginacion en su semblante, dará á entender que sus miembros no van acordes con su discurso, y que vale muy poco el juicio de su artífice. Por esto toda figura debe representar con la mayor expresion y eficacia que el movimiento en que está pintada, no puede significar ninguna otra cosa mas de aquel fin con que se hizo.

§ CXCIV.

De los miembros del desnudo.

Los miembros de una figura desnuda se han de expre-

sar mas ó menos, en cuanto á la musculacion, segun la mayor ó menor fatiga que ejecuten; y solo se deben descubrir aquellos miembros que trabajan mas en el movimiento ó acto que se representa, y el que tiene mayor accion se manifestará con mas fuerza, quedando mas suave y mórvido el que no trabaja.

§ CXCIV.

Del movimiento del hombre y demas animales cuando corren.

Cuando el hombre se mueve, ya sea con velocidad ó lentamente, la parte que está sobre la pierna que va sosteniendo el cuerpo, será mas baja que la otra.

§ CXCVI.

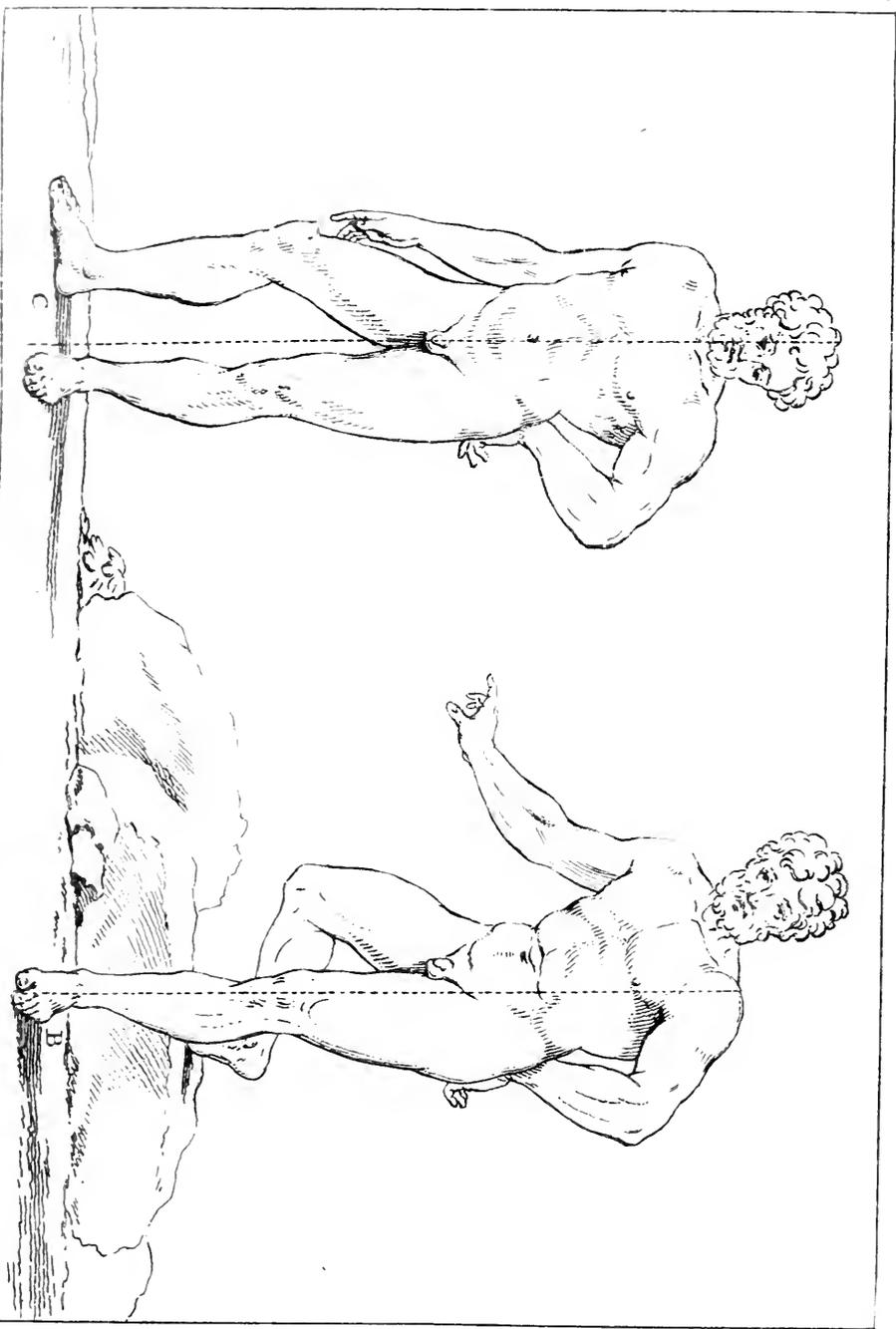
En qué caso está mas alta la una espaldilla que la otra en las acciones del hombre.

Cuanto mas tardo sea el movimiento del hombre ó animal, tanto mas se levantará alternativamente la una espaldilla; y mucho menos cuanto mas veloz sea el movimiento. Esto se prueba por la proposicion 9.^a del movimiento local que dice: *todo grave pesa por la línea de su movimiento*: por lo cual moviéndose el todo de un cuerpo hácia algun parage, la parte unida á él sigue la brevísima línea del movimiento de su todo, sin comunicar peso alguno á las partes laterales de él.

§ CXCVII.

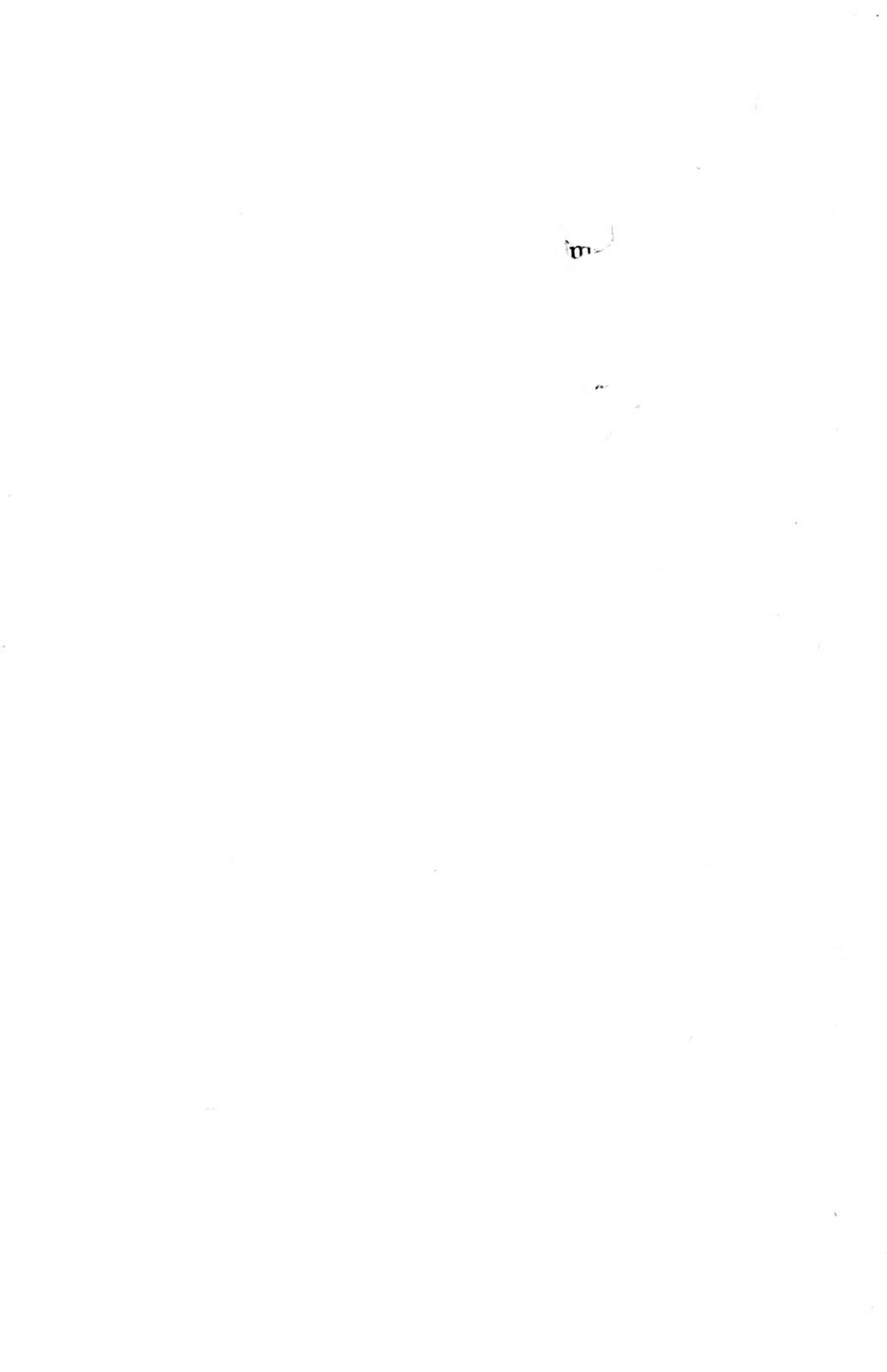
Objecion al § antecedente.

Dirán acaso en cuanto á lo primero, que no es necesario que el hombre, que está á pie firme ó que anda con lentitud, use continuamente la dicha equiponderacion de



Barclay to G. S.

Pl. IV



los miembros sobre el centro de gravedad que sostiene el peso del todo; porque muchas veces no observa el hombre tal regla, antes bien hace todo lo contrario: pues en varias ocasiones se dobla lateralmente, afirmándose sobre un pie solo; otras descarga parte del peso total sobre la pierna que no está derecha, sino doblada la rodilla, como demuestran las figuras B C. Pero á esto se responde que lo que no hace la espaldilla en la figura B, lo hace la cade-
ra, como se demostró en su lugar ¹. *Lámina IV.*

§ CXCVIII.

La extension del brazo muda al todo del hombre de su primer peso.

El brazo extendido hace que recaiga todo el peso de la persona sobre el pie que la sustenta, como se ve en los Volatines, cuando andan en la maroma con los brazos abiertos, sin mas contrapeso.

§ CXCIX.

El hombre y algunos otros animales que se mueven con lentitud, tienen el centro de gravedad cercano al centro de su sustentáculo.

Todo animal que sea de tardo movimiento tendrá el centro de las piernas, que son su sustentáculo, próximo al perpendicular del centro de gravedad; y al contrario, en siendo de movimiento veloz, tendrá mas remoto el centro del sustentáculo del de gravedad.

¹ Véase el § 89.

§ CC.

Del hombre que lleva un peso sobre la espalda.

Siempre queda mas elevado el hombro en que estriba el peso en cualquier hombre, que el que va libre, como se puede ver en la figura, por la cual pasa la línea central de todo el peso del hombre, y del peso que lleva: y este peso compuesto, si no fuese dividido igualmente sobre el centro de la pierna en que estriba, se iria abajo necesariamente; pero la necesidad providencia el que se eche á un lado tanta cantidad del peso del hombre, como hay de peso accidental en el opuesto. Esto no se puede hacer, á menos que el hombre no se doble y se baje de aquel lado en que no tiene tanta carga; de tal manera que llegue á participar tambien del peso que lleva el otro: y de este modo se ha de elevar precisamente el hombro que va cargado, y se ha de bajar el libre; cuyo medio es el que ha encontrado en este caso la artificiosa necesidad. *Lámina V.*

§ CCI.

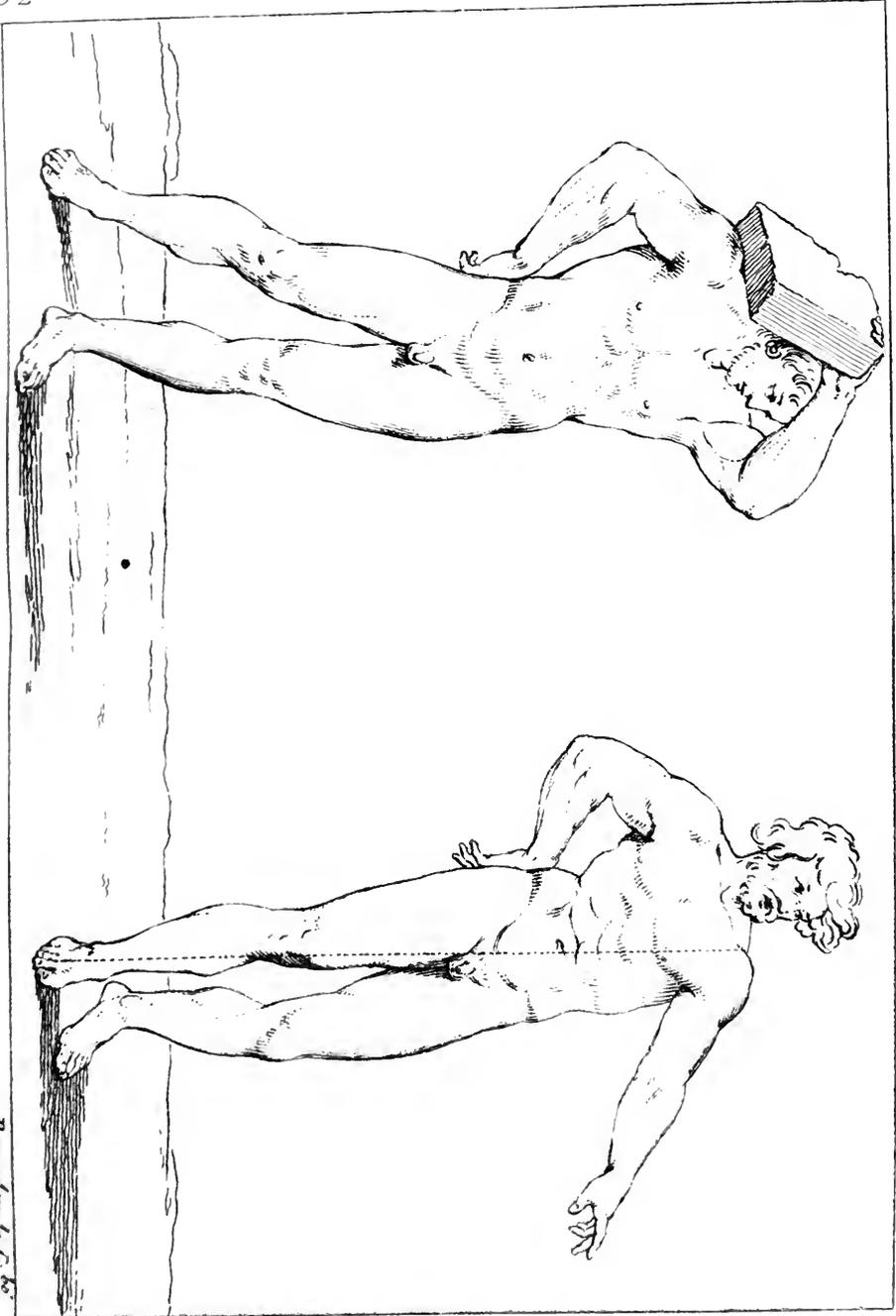
Del peso natural del hombre sobre sus pies.

Siempre que el hombre se mantenga en solo un pie, quedará el total de su peso dividido en partes iguales sobre el centro de gravedad que le sostiene. *Lámina V.*

§ CCII.

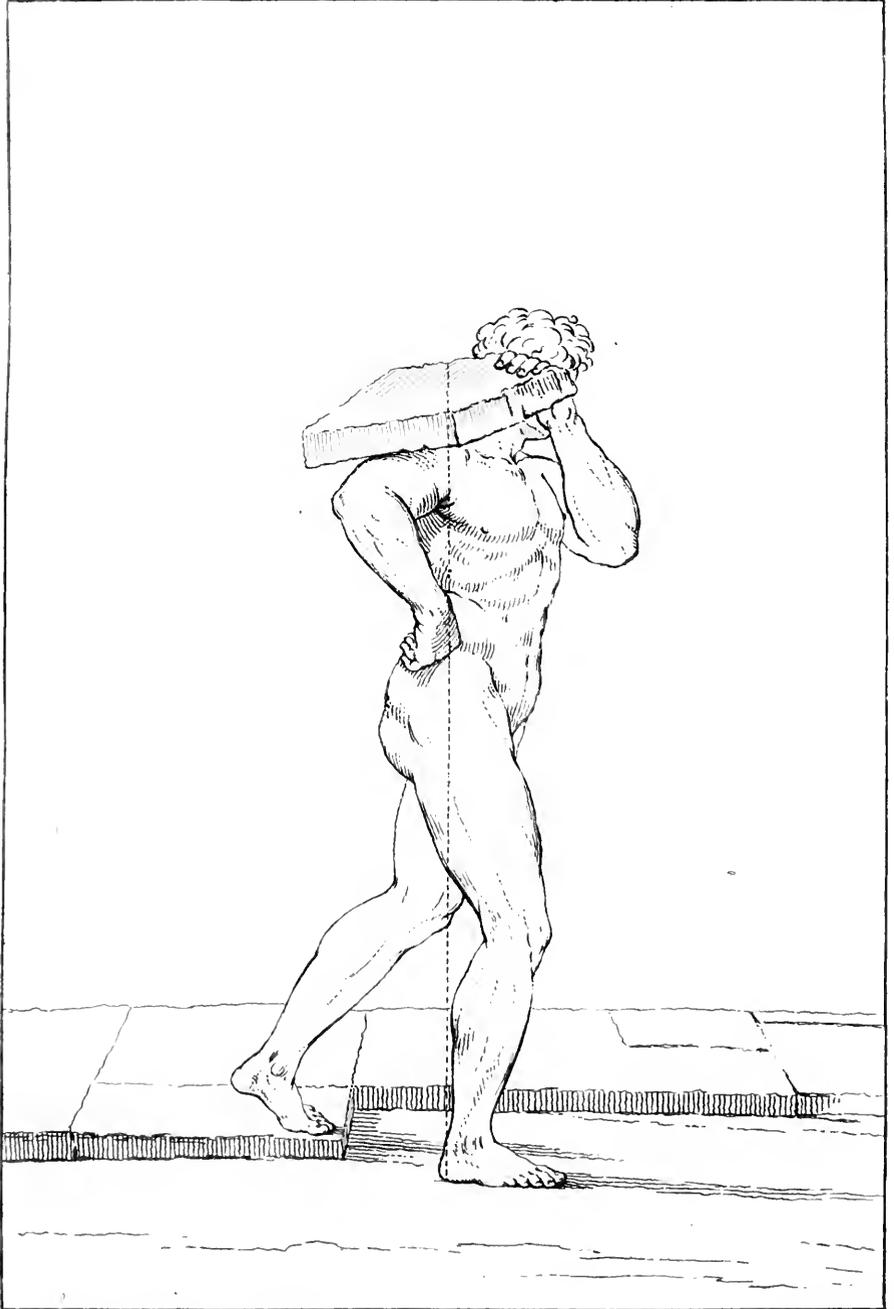
Del hombre andando.

Conforme va andando el hombre, pone su centro de gravedad en el de la pierna que planta en el suelo. *Lámina VI.*



Barrois sculp.





§ CCIII.

De la balanza que hace el peso de cualquier animal inmóvil sobre sus piernas.

La privacion de movimiento de cualquier animal plantado en tierra nace de la igualdad que entonces tienen los pesos opuestos, mantenidos sobre ellos mismos. *Lámina I.*

§ CCIV.

De los dobleces del cuerpo humano.

Al doblarse el hombre por un lado, tanto disminuye por él, como crece por el opuesto: de modo que llega á ser la disminucion subdupla de la extension de la otra parte. Pero de esto se tratará particularmente.

§ CCV.

Sobre lo mismo.

Cuanto mas se extienda el un lado de un miembro de los que pueden doblarse, tanto mas se disminuirá el opuesto. La línea central extrínseca de los lados que no se doblan en los miembros capaces de doblez, nunca disminuye ni crece en su longitud.

§ CCVI.

De la equiponderacion.

Siempre que una figura sostenga algun peso, saliéndose de la línea central de su cantidad, es preciso que ponga á la parte opuesta tanto peso accidental ó natural, que baste á contrapesarlo, ó haga balanza al lado de la línea central

que sale del centro del pie en que estriba, y pasa por medio del peso que insiste en dicho pie. Se ve muy frecuentemente á un hombre tomar un peso en un brazo, y levantar el otro ó apartarlo del cuerpo; y si esto no basta para contrabalancear, añade á la misma parte mas peso natural doblándose, hasta que es suficiente para resistir al que ha tomado. Tambien se advierte, cuando va á caerse un hombre de un lado, que echa fuera el brazo opuesto inmediatamente.

§ CCVII.

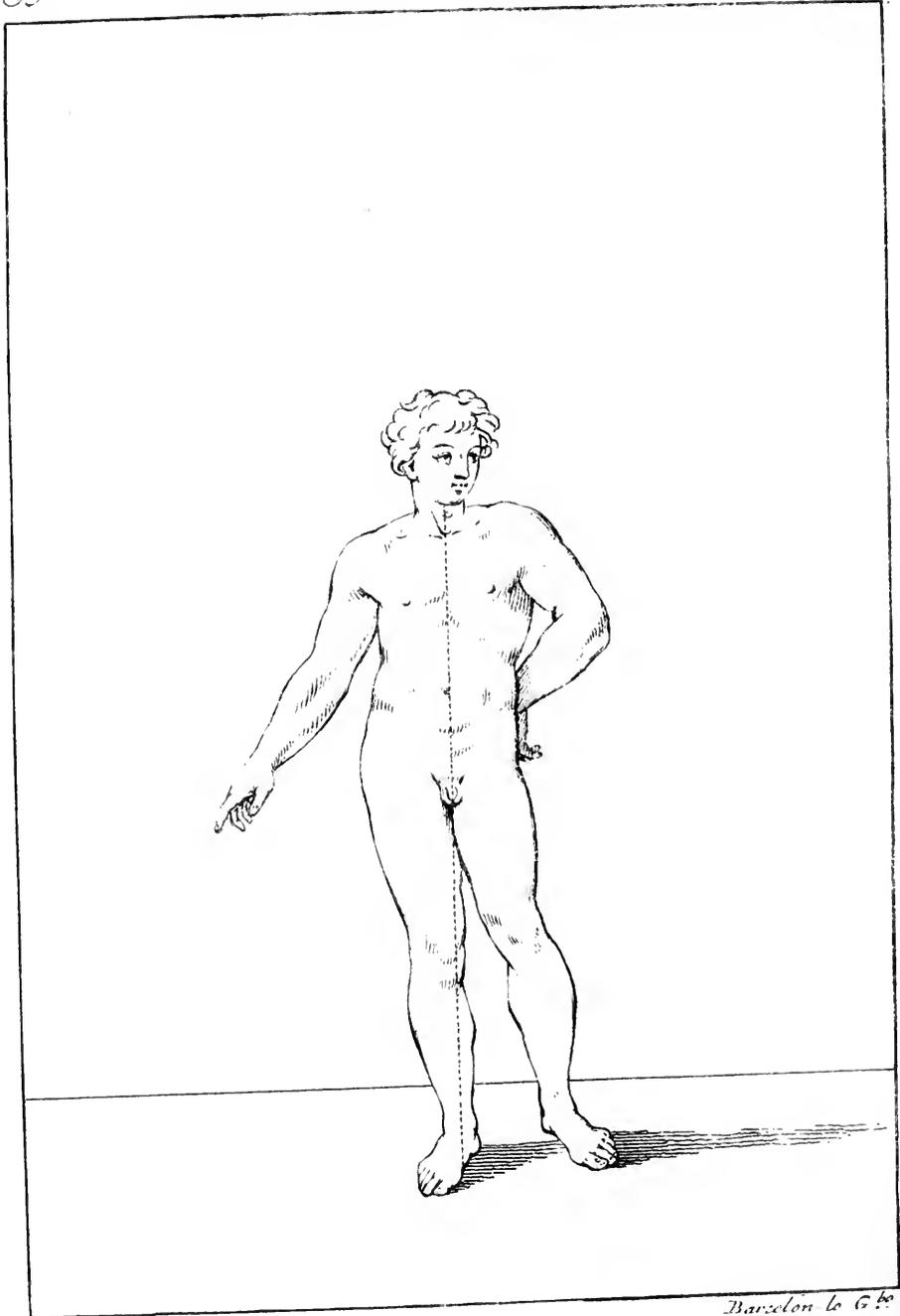
Del movimiento humano.

Cuando se vaya á pintar una figura moviendo un peso cualquiera, debe considerarse que todos los movimientos se han de hacer por líneas diversas; esto es de abajo arriba con movimiento simple, como cuando un hombre se baja para recibir en sí un peso, que va á levantarlo alzándose; ó cuando quiere arrastrar alguna cosa hácia atras, ó arrojarla hácia delante, ó tirar de una cuerda que pasa por una polca ó carrucha. Adviértase que el peso del hombre en este caso tira tanto, como se aparta el centro de su gravedad del de su apoyo; á lo que se añade la fuerza que hacen las piernas y el espinazo cuando se enderezan.

§ CCVIII.

Del movimiento causado por la destruccion de la balanza.

El movimiento causado por la destruccion de la balanza es el de la desigualdad; porque ninguna cosa puede moverse por sí, como no salga de su balanza; y tanto mayor es su velocidad, quanto mas se aparta y se sale de aquella.



§ CCIX.

De la balanza de las figuras.

Si la figura planta sobre un pie solo, el hombro del lado que insiste debe estar mas bajo que el otro, y la hoyuela de la garganta debe venir á caer sobre el centro del pie en que estriba. Esto mismo se ha de verificar en todos los lados por donde se vea la figura, estando con los brazos no muy apartados del cuerpo, y sin peso alguno sobre la espalda ó en la mano, ni teniendo la pierna que no planta puesta muy atras ó muy adelante. *Lámina VII.*

§ CCX.

De la gracia de los miembros.

Los miembros de un cuerpo deben acomodarse con gracia al propósito del efecto que se quiere haga la figura; pues queriendo que esta muestre bizarría, se deben representar los miembros gallardos y extendidos, sin decidir mucho los músculos, y aun aquella demostracion que se haga de ellos debe ser muy suave, de modo que se conozca poco, con sombras claras; y se tendrá cuidado de que ningún miembro (especialmente los brazos) quede en línea recta con el que tiene junto á sí. Y si por la posicion de la figura viene á quedar la cadera derecha mas alta que la izquierda, la articulacion del hombro correspondiente caerá en línea perpendicular sobre la parte mas elevada de dicha cadera, quedando el hombro derecho mas bajo que el izquierdo, y la hoyuela de la garganta siempre perpendicular al medio de la articulacion del pie que planta. La otra pierna que no sostiene, se hará con la rodilla algo mas baja que la derecha, y no separadas.

Las actitudes de la cabeza y brazos son infinitas, por

lo que no me detendré en dar regla alguna para esto: solo diré que deben ser siempre naturales y agraciadas, de modo que no parezcan leños en vez de brazos.

§ CCXI.

De la comodidad de los miembros.

En cuanto á la comodidad de los miembros se ha de tener presente que cuando se haya de representar una figura que va á volverse hácia atras ó á un lado por algun accidente, no se ha de dar movimiento á los pies y demas miembros hácia aquella parte adonde tiene vuelta la cabeza, sino que se ha de procurar dividir toda aquella vuelta en cuatro coyunturas, que son la del pie, la de la rodilla, la de la cadera y la del cuello: de modo que si planta la figura sobre la pierna derecha, se hará que doble la rodilla izquierda hácia dentro, quedando algo levantado el pie por afuera; la espaldilla de dicho lado izquierdo estará mas baja que la derecha; la nuca vendrá á caer perpendicularmente sobre el tobillo exterior del pie siniestro, y lo mismo la correspondiente espaldilla con el pie derecho. Siempre se ha de tener cuidado que las figuras no han de dirigir hácia un lado cabeza y pecho; pues como la naturaleza nos ha dado el cuello para nuestra mayor comodidad, lo podemos volver facilmente á todos lados, cuando queremos mirar á varias partes, y del mismo modo casi obedecen las demas coyunturas. Si la figura ha de estar sentada con los brazos ocupados en alguna accion al través, procúrese hacer que el pecho vuelva hácia la cadera.

§ CCXII.

De la figura aislada.

La figura que esté aislada debe igualmente no tener dos miembros en una misma posición: por ejemplo, si se finge que va corriendo, no se le han de poner ambas manos hácia delante, sino trocadas, pues de otro modo no podría correr; y si el pie derecho está delante, el brazo debe estar atrás y el izquierdo delante, pues no se puede correr bien sino en esta actitud. Si hay que representar alguna otra figura que va siguiendo á la primera, la una pierna la adelantará bastante, y la otra quedará debajo de la cabeza, y los brazos también con movimiento trocado: todo lo cual se tratará mas difusamente en el libro de los movimientos (13).

§ CCXIII.

Cudl es lo mas importante en una figura.

Entre las cosas mas principales que se requieren en una figura de cualquier animal, la mas importante es colocar la cabeza bien sobre los hombros, el tronco sobre las caderas, y los hombros y caderas sobre los pies.

§ CCXIV.

De la balanza que debe tener todo peso alrededor del centro de gravedad de cualquier cuerpo.

Toda figura que se mantiene firme sobre sus pies, tendrá igualdad de peso alrededor del centro de su apoyo. De manera que si la figura, plantada sobre sus pies sin movimiento, saca un brazo al frente del pecho, debe echar igual peso natural atrás, cuanto es el peso natural y acci-

dental que echa adelante: y lo mismo se entenderá de cualquier parte que se separe considerablemente de su todo.

§ CCXV.

De las figuras que han de manejar y llevar algun peso.

Nunca se representará una figura elevando ó cargando algun peso, sin que ella misma saque de su cuerpo otro tanto peso hácia la parte opuesta.

§ CCXVI.

De las actitudes de las figuras.

La actitud de las figuras se ha de poner con tal disposicion de miembros, que ella misma dé á entender la intencion de su ánimo.

§ CCXVII.

Variedad de las actitudes.

En los hombres se ponen las actitudes con respecto á su edad ó dignidad, y se varian segun lo requiere el sexo.

§ CCXVIII.

De las actitudes en general.

El Pintor debe observar con cuidado las actitudes naturales de los hombres producidas inmediatamente de cualquier accidente, y procurarlas tener bien presentes en la memoria; y no exponerse á verse obligado á poner á una persona en acto de llorar sin que tenga causa para ello, y copiar aquel afecto: porque en tal caso, como alli es sin motivo el llanto, no tendrá ni prontitud ni naturalidad.

Por esto es muy conducente observar estas cosas cuando suceden naturalmente, y luego haciendo que otro lo finja, cuando sea menester, se toma de él lo que viene al caso, y se copia.

§ CCXIX.

De las acciones de los circunstantes que estan mirando un acaecimiento.

Todos los circunstantes de cualquier pasage digno de atencion estan con diversos actos de admiracion considerándolo, como cuando la Justicia ejecuta un castigo en algunos malhechores. Y si el caso es de devocion, entonces los presentes estan atendiéndolo con semblante devoto en varias maneras, como si se representase el santo Sacrificio de la Misa á la elevacion de la Hostia y otros semejantes. Si el caso es festivo y jocosó ó lastimoso, entonces no es preciso que los circunstantes tengan la vista dirigida hácia él, sino que deben estar con varios movimientos, condo-liéndose ó alegrándose varios de ellos entre sí. Si la cosa es de espanto, se representará en los rostros de los que huyen grande expresion de asombro ó temor, con variedad de movimientos, segun se advertirá cuando se trate de ello en su libro respectivo.

§ CCXX.

Cualidad del desnudo.

Nunca se debe pintar una figura delgada y con los músculos muy relevados; porque las personas flacas nunca tienen mucha carne sobre los huesos, antes bien por falta de ella son delgados; y en donde no hay carne, mal pueden ser gruesos los músculos.

§ CCXXI.

Los músculos son cortos y gruesos.

Los hombres que naturalmente son musculosos tienen los huesos muy gruesos, y su proporción por lo regular es corta, con poca gordura; porque como crecen mucho los músculos, se oprimen mutuamente, y no queda lugar para la gordura que suele haber entre ellos. De este modo los músculos, comprimidos así unos con otros, y no pudiéndose dilatar, engruesan mucho especialmente hácia el medio.

§ CCXXII.

Los hombres gruesos tienen los músculos delgados.

Aunque los hombres muy gruesos suelen ser por lo regular poco altos, como sucede también á los musculosos, sus músculos no obstante son sutiles y delgados: pero entre los tegumentos de su cuerpo se halla mucha grosura esponjosa y vana, ó llena de aire; por lo cual las personas de esta naturaleza se sostienen con mas facilidad sobre el agua que los musculosos, los cuales tienen mucho menos aire en su cutis.

§ CCXXIII.

Cudles son los músculos que se ocultan en los movimientos del hombre.

Al levantar y bajar el brazo se oculta la tetilla y se hincha: lo mismo sucede á los vacíos ó ijadas, al doblar el cuerpo hácia atrás ó hácia adelante. Los hombros ó espaldas, las caderas y el cuello varían mucho mas que las demas articulaciones; porque sus movimientos son mucho mas variables. De esto se tratará particularmente en otro libro.

§ CCXXIV.

De los músculos.

Los miembros de un jóven no se deben representar con los músculos muy señalados; porque esto es señal de una fortaleza propia de la edad madura, y que no se halla en los jóvenes. Señalaránse, pues, los sentimientos de los músculos mas ó menos suavemente, segun lo mucho ó poco que trabajen, teniendo cuidado de que los músculos que estan en accion han de estar mas hinchados y elevados que los que descansan; y las líneas centrales intrínsecas de los miembros que se doblan nunca tienen su natural longitud.

§ CCXXV.

La figura pintada con demasiada evidencia de todos sus músculos ha de estar sin movimiento.

Cuando se pinte un desnudo, señalados sobradamente todos sus músculos, es forzoso que se le represente sin movimiento alguno: porque de ningun modo puede moverse un hombre á menos que la una parte de sus músculos no se afloje, y la otra opuesta tire. Los que se aflojan quedan ocultos, y los que tiran se hinchan y se descubren enteramente.

§ CCXXVI.

Nunca se debe afectar demasiado la musculacion en el desnudo.

Las figuras desnudas no deben estar sobradamente anatomizadas, porque quedan sin gracia ninguna. Los músculos solo se señalarán en aquella parte del miembro que ejecuta la accion. El músculo se manifiesta por lo comun en

todas sus partes mediante la operacion que ejecuta, de modo que antes de ella no se dejaba ver.

§ CCXXVII.

De la distancia y contraccion de los músculos.

El músculo que tiene la parte posterior del muslo es el que mas se dilata y contrae respecto de los demas músculos del cuerpo humano. El segundo es el que forma la nalga. El tercero el del espinazo. El cuarto el de la garganta. El quinto el de la espaldilla. El sexto el del estómago, que nace bajo el hueso esternon, y termina en el empeine, como se dirá mas adelante (14).

§ CCXXVIII.

En qué parte del hombre se encuentra un tendon sin músculo.

En la parte llamada muñeca ó carpo, á cosa de cuatro dedos de distancia hácia el brazo, se encuentra un tendón que es el mas largo de los que tiene el hombre, el cual está sin músculo, y nace en el medio de uno de los condilos del radio ó hueso del antebrazo, y termina en el otro. Su figura es cuadrada, su anchura casi de tres dedos, y su grueso cosa de medio. Solo sirve de tener unidos los dichos condilos para que no se separen (15).

CCXXIX.

De los ocho huesecillos que se encuentran en medio de los tendones en varias coyunturas.

En las articulaciones del hombre nacen algunos huesecillos, los cuales estan en medio del tendon, que la sirve

de ligamento; como es la rótula ó choquezuela, y los que se hallan en la articulacion de la espaldilla y en la del pie, los cuales en todo son ocho, en esta forma: uno en cada espaldilla, otro en cada rodilla, y dos en cada pie, bajo la primera articulacion del dedo gordo hácia el talon ó calcáneo; y todos ellos se hacen durísimos en la vejez (16).

§ CCXXX.

Del músculo que hay entre el hueso esternon y el empeine.

Nace un músculo en el hueso esternon y termina en el empeine, el que tiene tres acciones, porque su longitud se divide por tres tendones. Primero está la parte superior del músculo, y luego sigue un tendon tan ancho como él: despues está la parte media algo mas abajo, á la cual se une el segundo tendon, y finalmente acaba con la parte inferior y su tendon correspondiente, el cual está unido al hueso pubis ó del empeine. Estas tres partes de músculo con sus tres tendones las ha criado la naturaleza, atendiendo al fuerte movimiento que hace el hombre al doblar el cuerpo y enderezarlo con la ayuda de este músculo, el cual si solo fuese de una pieza, se variaria mucho al tiempo de encogerse y dilatarse, cuando el hombre se dobla y endereza; y es mucho mas bello que haya poca variedad en la accion de este músculo, pues si tiene que dilatarse el espacio de nueve dedos, y encogerse luego otros tantos, á cada parte le tocan solo tres dedos, y por consiguiente variarían poco en su figura, y casi nada alteran la belleza del hombre (17).

§ CCXXXI.

Del último esfuerzo que puede hacer el hombre para mirarse por la espalda.

El último esfuerzo que el hombre puede hacer con su

cuerpo es para verse los talones, quedando siempre el pecho al frente. Esto no se puede hacer sin mucha dificultad, y se han de doblar las rodillas y bajar los hombros. La causa de esta posición se demostrará en la Anatomía, igualmente que los músculos que se ponen en movimiento, tanto al principio, como al fin. *Lámina VIII.*

§ CCXXXII.

Hasta donde pueden juntarse los brazos por detras.

Puestos los brazos á la espalda, nunca podrán juntarse los codos mas de lo que alcancen las puntas de los dedos de la mano del otro brazo; esto es, que la mayor proximidad que pueden tener los codos por detras será igual al espacio que hay desde el codo á la extremidad de los dedos, y en este caso forman los brazos un cuadrado perfecto. Y lo mas que se pueden atravesar por delante es hasta que el codo venga á dar en medio del pecho, en cuya actitud forman los hombros con él un triángulo equilátero.

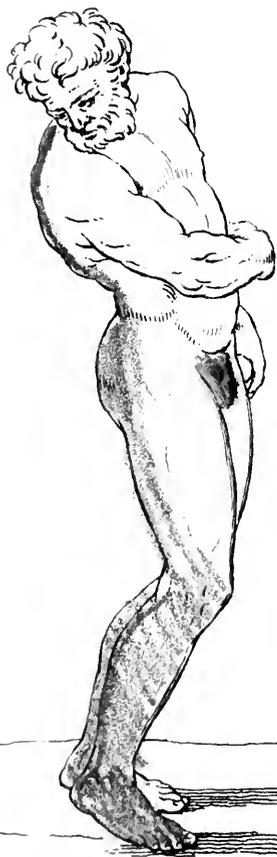
§ CCXXXIII.

De la actitud que toma el hombre cuando quiere herir con mucha fuerza.

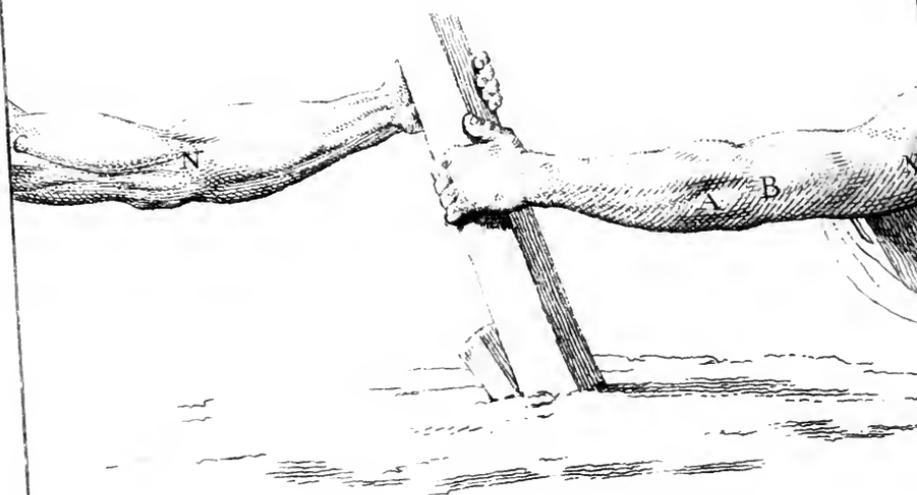
Cuando el hombre se dispone á hacer un movimiento con gran fuerza, se dobla y tuerce cuanto puede hácia la parte contraria de aquella en donde quiere descargar el golpe, en cuya actitud se dispone para la mayor fuerza que le sea posible, la cual dirige el golpe, y queda impresa en la parte á que se dirigia, con el movimiento compuesto. *Lámina IX.*











§ CCXXXIV.

De la fuerza compuesta del hombre, y primeramente de la de los brazos.

Los músculos que mueven el antebrazo para su extension y retraccion, nacen hácia el medio del olecranon, que es la punta del codo, uno detras de otro. Delante está el que dobla el brazo, y detras el que lo alarga (18).

Que el hombre tenga mas fuerza para atraer á sí una cosa que para arrojarla, se prueba por la proposicion 9.^a de ponderibus, que dice: *entre los pesos de igual potencia, el que esté mas remoto del centro de la balanza parecerá que tiene mas.* De lo que se sigue, que siendo N B y N C músculos de igual potencia entre sí, el de delante N C es mas poderoso que el de atras N B, porque aquel está en la parte C del brazo, que se halla mas apartada del centro del codo A, que la parte B que está al otro lado; con lo cual queda probado. Pero esta es fuerza simple, no compuesta como la de que vamos á tratar. Fuerza compuesta se dice cuando los brazos hacen alguna accion, y se añade una segunda potencia del peso de la persona ó de las piernas, como sucede al tiempo de atraer alguna cosa ó de empujarla; en cuyo caso ademas de la potencia de los brazos se añade el peso de la persona, la fuerza de la espalda y la de las piernas, que consiste en el extenderlas; como si dos brazos agarrados á una columna, el uno la atrajese, y el otro la impeliese. *Lámina X.*

§ CCXXXV.

En qué tenga el hombre mayor fuerza, si en atraer ó en impeler.

El hombre tiene mucha mas fuerza para atraer que

para impeler; porque en aquella accion trabajan tambien los músculos del brazo que formó la naturaleza solo para atraer, y no para impeler ó empujar; porque cuando el brazo está extendido, los músculos que mueven el antebrazo no pueden trabajar en la accion de impeler mas que si el hombre apoyara la espalda á la cosa que quiere mover de su sitio, en cuyo acto solo operan los nervios que levantan la espalda cuando está cargada ó encorvada, y (19) los que enderezan la pierna cuando está doblada, que se hallan bajo del muslo en la pantorrilla; en cuya consecuencia queda probado, que para atraer se añade á la fuerza de los brazos la potencia de la extension de las piernas, y la elevacion de la espalda á la fuerza del pecho del hombre en la cualidad que requiere su obliquidad: pero á la accion de impeler, aunque concurre lo mismo, falta la potencia del brazo, porque lo mismo es empujar una cosa con un brazo sin movimiento, que si en vez de brazo hubiera un palo.

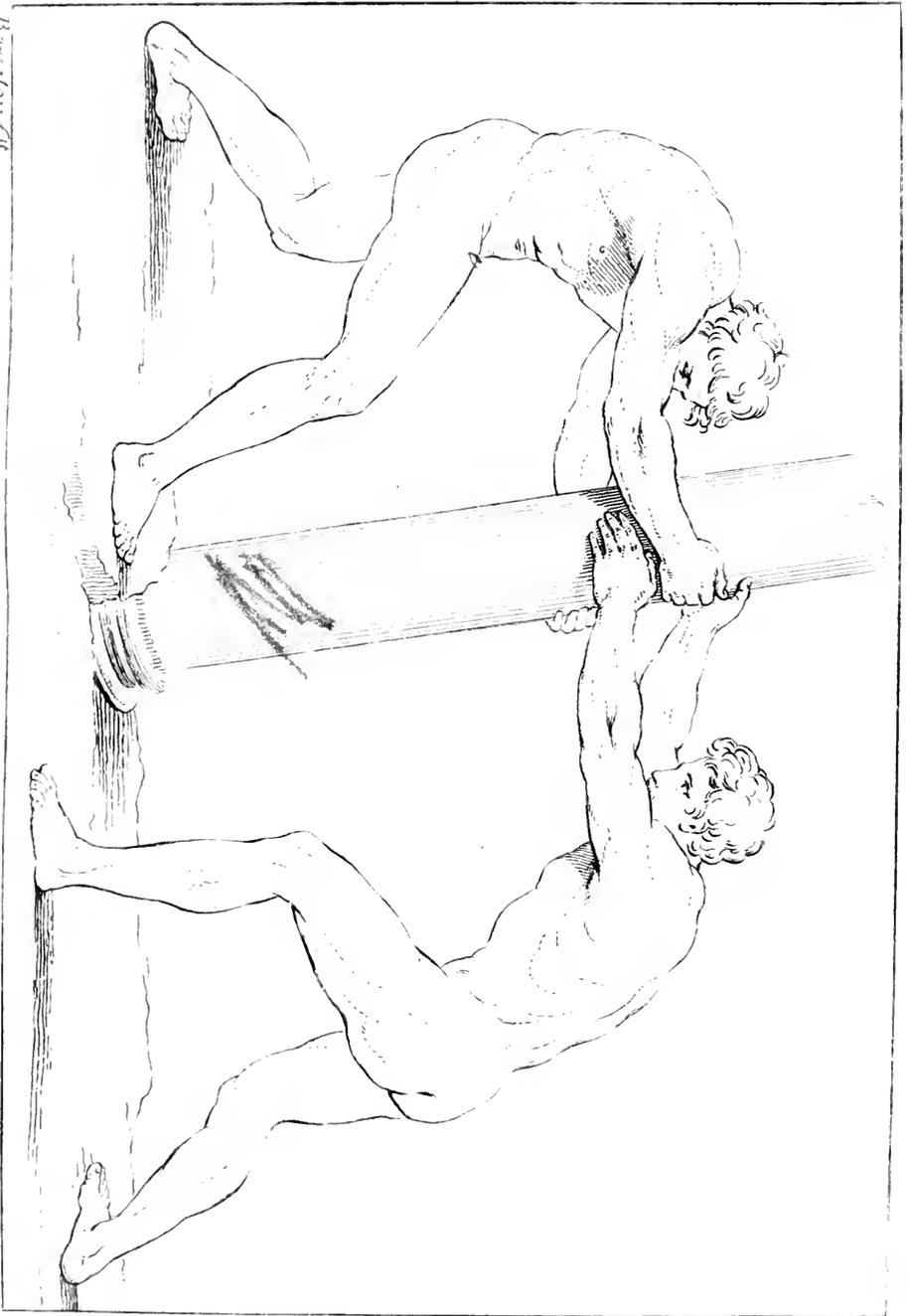
Lámina XI.

§ CCXXXVI.

De los miembros que se doblan, y del oficio que tiene la carne en esos dobleces.

La carne que viste las coyunturas de los huesos y demas partes próximas á ellos, se aumenta y disminuye segun lo que se dobla ó extiende el respectivo miembro; esto es, se aumenta en la parte interior del ángulo que forma el miembro doblado, y se disminuye y dilata en la parte exterior de él: y la parte interpuesta entre el ángulo convexo y el cóncavo participa mas ó menos del aumento ó disminucion, segun lo mas ó menos próximas que esten sus partes al ángulo de la coyuntura que dobla.

Macellum





§ CCXXXVII.

Del volver la pierna sin el muslo.

El volver la pierna desde la rodilla abajo, sin hacer igual movimiento con el muslo, es imposible: la causa de esto es, porque la articulacion de la rótula es de tal modo, que el hueso de la pierna ó tibia toca con el del muslo; de suerte que su movimiento es hácia atras y hácia adelante, segun exige la manera de andar y el arrodillarse; pero de ningun modo se puede mover lateralmente, porque no lo permiten los contactos de ambos huesos. Porque si esta articulacion fuese apta para doblar y dar vuelta como el hueso húmero ó del brazo, cuya cabeza entra en una cavidad de la escápula ó espaldilla, ó como el femur ó hueso del muslo, que entra tambien su cabeza en una cavidad del hueso íleon ó del anca, entonces podria el hombre volver la pierna á cualquier lado, asi como ahora la mueve atras y adelante solamente, en cuyo caso siempre serian las piernas torcidas. Tampoco esta coyuntura puede pasar mas allá de la línea recta que forma la pierna, y solo dobla por detras y no por delante, pues entonces no podria el hombre levantarse de pie cuando se hinca de rodillas; porque en esta accion se carga primeramente todo el tronco del cuerpo sobre la una rodilla, mientras que á la otra se la deja enteramente libre y sin mas peso que el suyo natural, y asi levanta facilmente la rodilla de la tierra y sienta la planta del pie; luego carga todo el peso sobre el pie que estriba ya en tierra, apoyando la mano sobre la rodilla correspondiente, y á un mismo tiempo extiende el brazo, con cuyo movimiento se levanta el pecho y la cabeza, y endereza el muslo igualmente que el pecho, y se planta sobre el mismo pie hasta que levanta la otra pierna.

§ CCXXXVIII.

Del pliegue que hace la carne.

La carne que hace pliegue siempre forma arrugas, y en la parte opuesta está tirante.

§ CCXXXIX.

Del movimiento simple del hombre.

Ilámase movimiento simple el que hace el hombre cuando simplemente se dobla atrás ó adelante.

§ CCXL.

Movimiento compuesto.

Movimiento compuesto es cuando para alguna operacion es preciso doblarse hácia dos partes diferentes á un mismo tiempo. En esta atencion debe el Pintor poner cuidado en hacer los movimientos compuestos apropiados á la presente composicion; quiero decir, que si un Pintor hace un movimiento compuesto por la necesidad de tal accion, que va á representar, ha de procurar no hacer una cosa contraria poniendo á la figura con un movimiento simple que estará mucho mas remoto de la tal accion (2c).

§ CCXLI.

De los movimientos apropiados á las acciones de las figuras.

Los movimientos de las figuras que pinte el Pintor han de demostrar la cantidad de fuerza que conviene á la accion que ejecutan; quiero decir, que no debe expresar la

misma fuerza la que levante un palo, que la que alza un madero grande. Y así debe tener mucho cuidado en la expresión de las fuerzas, según la cualidad de los pesos que manejan.

§ CCXLII.

Del movimiento de las figuras.

Nunca se hará la cabeza de una figura mirando á su frente en derechura, sino que gire á un lado, sea al derecho ó al izquierdo, ya dirija la vista hácia abajo ó hácia arriba, ó al frente; porque es preciso que manifieste en su movimiento que está con viveza, y no dormida. Tampoco debe estar toda la figura vuelta hácia á un lado: de modo que la una mitad corresponda en línea recta con la otra; y si se quiere poner una actitud en esta forma, sea en un viejo: igualmente se ha de evitar la repetición de unos mismos movimientos, ya sea en los brazos ó en las piernas, y esto no solo en una misma figura, sino también en las de los circunstantes, á menos que no lo exija el caso que se representa.

§ CCXLIII.

De los actos demostrativos.

En los actos demostrativos las cosas cercanas en tiempo ó en sitio se han de señalar sin apartar mucho la mano del cuerpo del que señala; y cuando esten remotas, debe también estar separada del cuerpo la mano del que señala, y vuelto el semblante hácia el mismo parage.

§ CCXLIV.

De la variedad de los rostros.

Los semblantes se han de variar según los accidentes

del hombre, ya fatigados, ya en descanso, ya llorando, ya riyendo, ya gritando, ya temerosos &c., y aun todos los demas miembros de la persona en su actitud deben tener conexion con lo alterado del semblante.

§ CCXLV.

De los movimientos apropiados á la mente del que se mueve.

Hay algunos movimientos mentales á quienes no acompaña el cuerpo; y otros que van tambien acompañados del movimiento del cuerpo. Los movimientos mentales solo dejan caer los brazos, manos y demas partes que dan á entender vida; pero los otros producen en los miembros del cuerpo un movimiento apropiado al de la mente. Hay tambien un tercer movimiento que participa del uno y del otro; y ademas otro que no es ninguno de los dos, el cual es propio de los insensatos, que se deja solo para los locos ó para los bufones en sus actos chocarreros (21).

§ CCXLVI.

Los actos mentales mueven á la persona en el primer grado de facilidad y comodidad.

El movimiento mental mueve al cuerpo con actos simples y fáciles, no con intrepidez; porque su objeto reside en la mente, la cual no mueve á los sentidos cuando está ocupada en sí misma.

§ CCXLVII.

Del movimiento producido por el entendimiento mediante el objeto que tiene.

Cuando el movimiento del hombre lo produce y causa un cierto objeto, este ó nace inmediatamente, ó no: si na-

ce inmediatamente, el hombre dirige al instante hácia el dicho objeto el sentido mas necesario, que es la vista, dejando los pies en el mismo lugar que ocupaban, y solo mueve los muslos, que siguen á las caderas y las rodillas hácia aquella parte adonde volvió los ojos, y de este modo en semejante accidente se puede discurrir mucho.

§ CCXLVIII.

De los movimientos comunes.

Tan varios son los movimientos del hombre, como las cosas que pasan por su imaginacion, y cada accidente de por sí mueve con mas ó menos vehemencia al hombre, segun su grado de vigor y segun la edad; pues de distinto modo se moverá en iguales circunstancias un jóven que un anciano.

§ CCXLIX.

Del movimiento de los animales.

Todo animal de dos pies, al tiempo de andar, baja la parte del cuerpo que insiste sobre el pie que tiene levantado, respecto á la que insiste sobre el otro que estriba en tierra. Al contrario sucede en la parte superior, como acaece en las caderas y en los hombros de un hombre cuando anda, y lo mismo en los pájaros en cuanto á la cabeza y ancas.

§ CCL.

Cada miembro ha de ser proporcionado al todo del cuerpo.

Téngase cuidado en que haya en todas las partes proporcion con su todo, como cuando se pinta un hombre bajo y grueso, que igualmente ha de ser lo mismo en todos sus miembros: esto es, que ha de tener los brazos cortos y

recios, las manos anchas y gruesas, y los dedos cortos, y abultadas las articulaciones; y así de lo demás.

§ CCLI.

Del decoro que se debe observar.

Observe el Pintor el debido decoro: esto es, la conveniencia del acto, trages, sitio y circunstancias, respecto de la dignidad ó bajeza de la cosa que represente; de modo que un Rey tenga la barba, el ademan y vestidura grave, el parage en que se halla que esté adornado, y los circunstancias con reverencia y admiracion, y con trages adecuados á la gravedad de una Corte Real: y al contrario las personas bajas deben estar sin adorno alguno, y lo mismo los circunstancias, cuyas acciones deben ser tambien bajas, correspondiendo todos los miembros á la dicha composicion. La actitud de un viejo no debe ser como la de un mozo, ni la de una muger igual á la de un hombre, ni la de este á la de un niño.

§ CCLII.

De la edad de las figuras.

No se debe mezclar una porcion de muchachos con igual número de viejos, ni una tropa de jóvenes con otros tantos niños; ni tampoco una cuadrilla de mugeres con otra de hombres, á menos que las circunstancias de la accion no exigiesen que esten juntos.

§ CCLIII.

Cualidades que deben tener las figuras en la composicion de una historia.

Procure el Pintor por lo general, en la composicion regular de una historia, hacer pocos ancianos, y estos

separados siempre de los jóvenes; porque los viejos son raros por lo comun, y sus costumbres no se adaptan con la juventud, y donde no hay conformidad de costumbres, no puede tener lugar la amistad, y donde no hay amistad, hay separacion. Si la composicion es de toda gravedad y seriedad, entonces es preciso pintar pocos jóvenes; porque estos huyen de ella, y asi de los demas.

§ CCLIV.

Del representar una figura en acto de hablar con varios.

El Pintor que haya de representar á un hombre en acto de hablar á otros varios, procure pintarlo como que considera la materia de que va á tratar, poniéndole en aquella accion mas apropiada á la tal materia. Por ejemplo: si el asunto es de persuasiva, debe ser su actitud acomodada al caso, y si es para la declaracion de varios puntos, entonces puede pintar al que habla agarrando con dos dedos de la mano derecha el uno de la izquierda (22), cerrados los dos menores de aquella; la cara vuelta con prontitud hácia el pueblo, y la boca un tanto abierta que parezca que habla. Si está sentado, ha de parecer que se levanta un poco, y la cabeza erguida; y si está de pie, deberá inclinarse moderadamente con el pecho y cabeza hácia el pueblo, el cual debe figurarse silencioso y atento al Orador, mirándole al rostro con admiracion: píntese tambien algun viejo, que tenga la boca cerrada, con muchas arrugas en la parte inferior de las mejillas, como maravillado del discurso que oye, las cejas arqueadas, y arrugada la frente: otros estarán sentados, agarrando con las manos cruzadas la una rodilla: otros con una pierna sobre otra, y encima la una mano, en cuya palma descargará el codo del otro brazo, y sobre la mano de este puede apoyar la larba algun anciano.

§ CCLV.

Cómo debe representarse una figura airada.

Una figura airada tendrá asida por los cabellos á otra, cuyo rostro estará contra la tierra, la una rodilla sobre el costado del caído, y levantado en alto el brazo derecho con el puño cerrado. Esta figura debe tener el cabello erizado, las cejas bajas y delgadas, y los dientes apretados; los extremos de la boca arqueados, el cuello grueso, y con arrugas por delante, por estar inclinado hácia el enemigo.

§ CCLVI.

Cómo se figura un desesperado.

El desesperado se figurará hiriéndose con un puñal, despues de haber despedazado con sus propias manos sus vestidos; la una de estas estará en accion de rasgarse las heridas que se va haciendo, los pies apartados, las rodillas algo dobladas, y todo el cuerpo inclinado á tierra con el cabello enmarañado.

§ CCLVII.

De la risa y el llanto, y su diferencia.

El que rie no se diferencia del que llora, ni en los ojos, ni en la boca, ni en las mejillas, sino solo en lo rígido de las cejas que se abaten en el que llora, y se levantan en el que rie. A esto se añade que el que llora destroza con las manos el vestido y otros varios accidentes, segun las varias causas del llanto; porque unos lloran de ira, otros de miedo, otros de ternura y alegría, algunos de zelos y sospechas, otros de dolor y sentimiento, y otros de compasion y pesar por la pérdida de amigos y parientes. Entre estos

unos parecen desesperados, otros no tanto, unos derraman lágrimas, otros gritan, algunos levantan el rostro al cielo y dejan caer las manos cruzadas, y otros manifestando temor, levantan los hombros, y así á este tenor segun las causas mencionadas. El que derrama lágrimas, levanta el entrecejo y une las cejas, arrugando aquella parte, y los extremos de la boca se bajan; pero en el que rie estan levantados, y las cejas abiertas y despejadas.

§ CCLVIII.

Del modo como se plantan los niños.

Tanto en los niños como en los viejos no se deben figurar acciones prontas en la postura de sus piernas.

§ CCLIX.

Del modo como se plantan los jóvenes y las mugeres.

Las mugeres y los jóvenes nunca se han de pintar con las piernas descompuestas, ó demasiado abiertas: porque esto da muestras de audacia ó falta de pudor; y estando juntas es señal de vergüenza.

§ CCLX.

De los que saltan.

La naturaleza enseña por sí al que salta, sin que este reflexione en ello, que levante con ímpetu los brazos y los hombros al tiempo de saltar, cuyas partes por medio de este impulso se mueven á una vez con todo el cuerpo, y se elevan hasta que se acaba el ímpetu que llevan. Este ímpetu va acompañado de una instantánea extension del cuerpo que se habia doblado por la espalda, por las ancas, por las

rodillas y por los pies, la cual extension se hace oblicuamente: esto es, por delante y hácia arriba; y así el movimiento que se hace para andar, lleva hácia delante el cuerpo que va á saltar, y el mismo movimiento hácia arriba levanta al cuerpo, y haciéndole describir en el aire un arco grande, aumenta el salto.

§ CCLXI.

Del hombre que quiere arrojar alguna cosa con grande impulso.

Al hombre que quiere arrojar un dardo, una piedra, ú otra cosa con movimiento impetuoso, se le puede figurar de dos modos principalmente: esto es, se le podrá representar ó en el acto de prepararse para la accion de arrojarlo, ó cuando ya concluyó la accion. Si se le quiere pintar preparándose para la accion de arrojar, entonces el lado interior del pie estará en la misma línea que el pecho; pero sobre él insistirá el hombro contrario: esto es, si el pie derecho es donde estriba el peso del hombre, insistirá sobre él el hombro izquierdo. *Lámina III. Figura A.*

§ CCLXII.

Por qué, cuando un hombre quiere tirar una barra, y clavarla en tierra, levanta la pierna opuesta encorvada.

Aquel que va á tirar una barra de modo que quede clavada en la tierra, levanta la pierna contraria del brazo que tira, doblándola por la rodilla. Y esto lo hace para sompesarse sobre el pie que estriba en el suelo, sin cuyo movimiento de la pierna seria imposible esto: ni tampoco podria sin extenderla tirar la dicha barra.



§ CCLXIII.

Equiponderacion de los cuerpos que no se mueven.

La equiponderacion ó balanza del hombre es de dos maneras, simple ó compuesta. Simple es la que hace el hombre cuando se planta sobre ambos pies firmes; y abriendo los brazos, con diversas distancias respecto á su mediacion; ó doblándose y manteniéndose sobre el un pie, conserva el centro de gravedad perpendicular al centro del pie que planta; y si insiste sobre ambos, entonces caerá la línea del pecho perpendicular al medio de la distancia que hay entre los centros de ambos pies. La balanza compuesta es cuando el hombre sostiene sobre sí un peso con diversos movimientos, como en la figura del Hércules luchando con Anteo, la cual se debe pintar suponiendo á este entre el pecho y los brazos, y su espalda y hombros deben estar tan separados de la línea central de sus pies, cuanto lo esté de ellos el centro de gravedad de la figura del Anteo por la otra parte. *Lámina XII.*

§ CCLXIV.

Del hombre que planta sobre ambos pies insistiendo mucho mas en el uno de ellos.

Cuando al cabo de mucho rato de estar en pie se le cansa al hombre la pierna en que estribaba, reparte el peso con la otra; pero este modo de plantar solo se ha de practicar con los decrepitos ó con los niños, ó tambien en uno que se finja muy fatigado, porque en efecto es señal de cansancio ó de poco vigor en los miembros. Al contrario, en un jóven robusto y gallardo siempre se advertirá que planta sobre el un pie, y si acaso da algun poco de su peso al otro, solo es al tiempo de principiar un movimien-

tó preciso, pues de otro modo no podría tenerle, siendo así que el movimiento se origina de la desigualdad.

§ CCLXV.

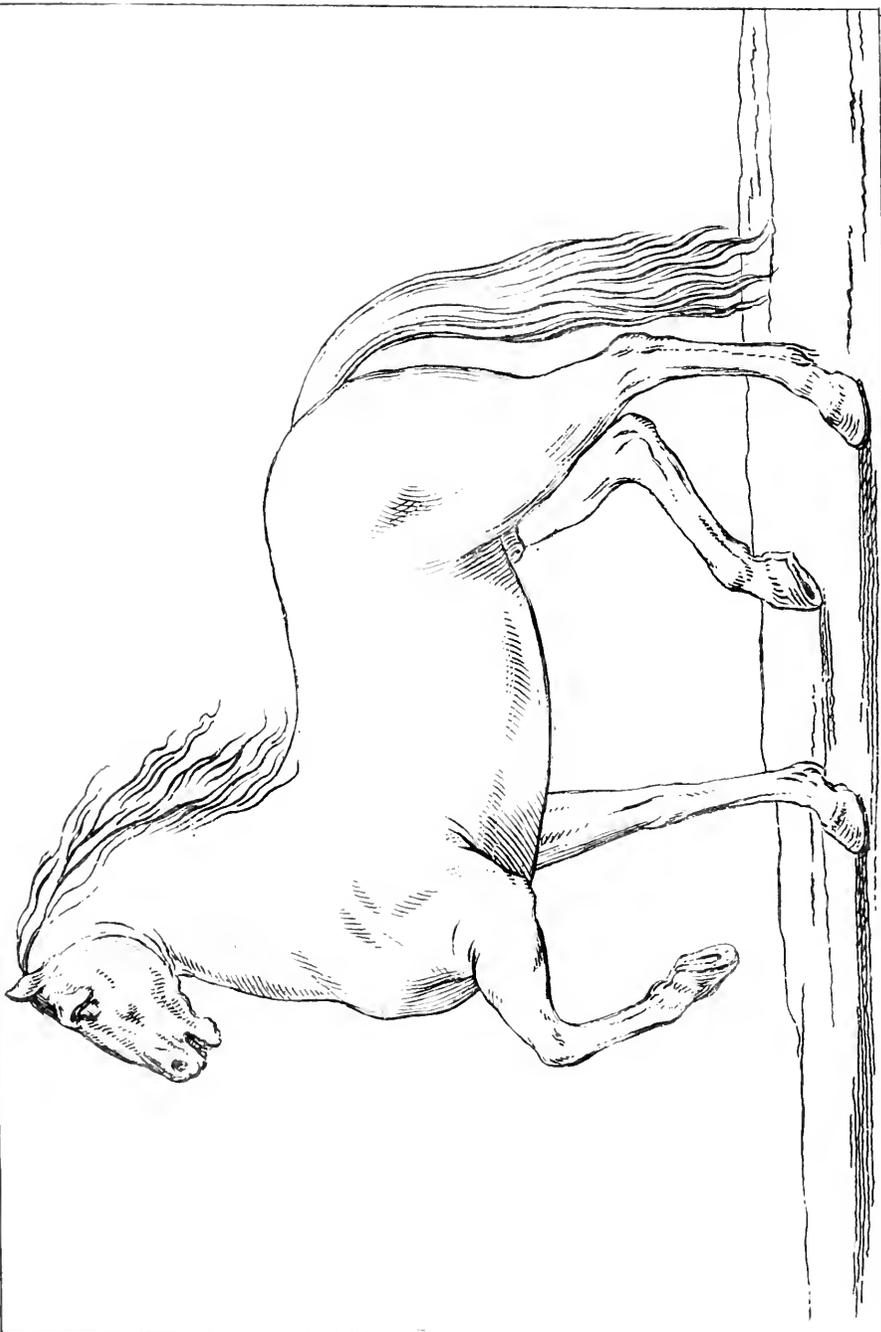
Del modo de plantar las figuras.

Todas las figuras que estan de pie derecho deben tener variedad en sus miembros; quiero decir, que si un brazo le tienen hácia delante, el otro esté en su sitio natural ó hácia atras; y si la figura planta sobre un pie, el hombro correspondiente debe quedar mas bajo que el otro; todo lo cual lo observan los inteligentes, los que siempre procuran contrabalancear la figura sobre sus pies para que no se desplome: porque cuando planta sobre una pierna, la otra no sostiene el cuerpo por estar doblada, y es como si estuviera muerta; por lo cual es absolutamente necesario que el peso que hay sobre ambas piernas dirija el centro de su gravedad sobre la articulacion de la que le sostiene.

§ CCLXVI.

De la equiponderacion del hombre estribando sobre sus pies.

Firme el hombre de pie derecho, ó cargará todo el peso de su cuerpo sobre los pies igualmente ó desigualmente. Si carga sobre ellos igualmente, insistirá con peso natural mezclado con peso accidental, ó con peso natural simplemente. Si carga con peso natural y accidental, entonces los extremos opuestos de los miembros no estarán igualmente distantes de los puntos de las articulaciones de los pies; pero insistiendo con peso natural simplemente, entonces dichos extremos de los miembros opuestos estarán igualmente distantes de las articulaciones de los pies: pero de esto trataré en un libro aparte.



Barcelon. & C. Co.



§ CCLXVII.

Del movimiento local mas ó menos veloz.

El movimiento local que haga el hombre ó cualquiera otro animal será de tanta mayor ó menor velocidad, quanto mas remoto ó próximo se halle el centro de su gravedad al del pie en que se sostiene.

§ CCLXVIII.

De los animales cuadrúpedos como se mueven.

La altura de los animales cuadrúpedos se varía mucho mas en los que caminan, que en los que estan firmes, mas ó menos conforme al tamaño que tienen: esto lo causa la oblicuidad de sus piernas que van pisando la tierra, las cuales elevan la figura del animal al tiempo de extenderse y ponerse perpendiculares al suelo. *Lámina XIII.*

§ CCLXIX.

De la correspondencia que tiene la mitad del grueso del hombre con la otra mitad.

Nunca será igual la mitad del grueso y anchura del hombre á la otra mitad, si los respectivos miembros no hacen movimientos iguales.

§ CCLXX.

El hombre al tiempo de saltar hace tres movimientos.

Cuan lo el hombre da un salto, la cabeza va tres veces mas veloz que los talones, y antes que se aparte del suelo

la punta del pie tiene dos tantos mas de velocidad que las caderas. La causa de esto es porque á un mismo tiempo se deshacen tres ángulos, de los cuales el superior es el que forma el tronco con los muslos doblando hácia delante, el segundo el que forman los muslos y las piernas, y el tercero el que forman estas con los pies.

§ CCLXXI.

No es posible que la memoria retenga todos los aspectos y mutaciones de los miembros.

Es imposible que sea capaz la memoria de tener presentes todos los aspectos y mutaciones de un miembro de cualquier animal que sea. Pongamos el ejemplo en una mano. Toda cantidad continua es divisible hasta el infinito; y asi el movimiento del ojo que mira la mano, y camina desde A á B, correrá por el espacio A B, que también es cantidad continua, y por consiguiente se puede dividir infinitamente; y en cualquiera parte de él variará el aspecto y figura de la mano en cuanto á la vista, lo cual sucederá en el movimiento que haga por todo el círculo. Lo mismo hará la mano al tiempo de levantarse en su movimiento; esto es, pasará por un espacio que es cantidad continua. *Lámina XIX.*

§ CCLXXII.

De la práctica á que anhelan los Pintores tanto.

El Pintor que anhele á conseguir una práctica muy grande ha de advertir que si esta no va fundada sobre un grande estudio del natural, todas sus obras tendrán poquísimos créditos, y menos utilidad. Pero haciéndolo como es debido, podrá trabajar muchas obras, muy buenas, y con honor y provecho.

§ CCLXXIII.

*Del juicio que hace el Pintor de sus obras,
y de las de otro.*

Cuando la obra corresponde al juicio, es muy mala señal; y mucho peor cuando le sobrepuja, como sucede al que se admira de lo bien que le ha salido su trabajo. Pero cuando el juicio es superior á la obra, entonces es la mejor señal. Si un jóven se halla en semejante disposicion, sin duda alguna será excelente artífice; y aunque haga pocas obras, estas serán de modo que hagan parar á los que las miran, para que las contemplen con admiracion.

§ CCLXXIV.

Del juicio que debe formar el Pintor de sus obras.

Es sabido que los errores se conocen mucho mejor en las obras ajenas que en las nuestras; por lo que el Pintor debe procurar primeramente saber bien la Perspectiva, conocer perfectamente la estructura del hombre, y ser buen Arquitecto en cuanto á la forma de los edificios, copiando siempre del natural todo aquello en que tenga alguna duda: y luego teniendo en su estudio un espejo plano, mirará con frecuencia lo que va pintando; y como se le representará trocado, parecerá de otra mano, y podrá juzgar con mejor acuerdo sus errores. Es muy conveniente levantarse á menudo y refrescar la imaginacion, pues de este modo cuando se vuelve al trabajo, se rectifica mas el juicio, siendo evidente que el trabajar de seguido en una cosa engaña mucho.

§ CCLXXV.

El espejo es el Maestro de los Pintores.

Cuando quiera el Pintor ver si el todo de su pintura tiene conexión con los estudios separados que ha hecho por el natural, pondrá delante de un espejo las cosas naturales, y mirándolas retratadas en él, cotejará lo pintado con la imagen del espejo, y considerará con atención aquellos objetos en una y otra parte. En el espejo, que es superficie plana, verá representadas varias cosas que parecen relevadas ó de bulto, y la pintura debe hacer el mismo efecto. La pintura tiene una sola superficie, y lo mismo el espejo. El espejo y la pintura representan la imagen de los objetos rodeada de sombras y luz, y en ambos parece que se ven mucho mas atrás que la superficie. Viendo, pues, el Pintor que el espejo por medio de ciertos lineamentos y sombras le hace ver las cosas resaltadas; y teniendo entre sus colores sombras y luces aun de mucha mas fuerza que las del espejo, es evidente que, si sabe manejarlos bien, parecerá igualmente su pintura una cosa natural vista en un espejo grande. El Maestro, que es el espejo, manifiesta el claro y oscuro de cualquier objeto, y entre los colores hay uno que es mucho mas claro que las partes iluminadas de la imagen del objeto, y otro tambien que es mucho mas oscuro que alguna sombra de las del mismo objeto. Esto supuesto, el Pintor hará una pintura igual á la que representa el espejo mirado con un ojo solo; porque los dos circundan el objeto cuando es menor que el ojo.

§ CCLXXVI.

Qué pintura merece mas alabanza.

La pintura mas digna de alabanza es la que se advierte mas parecida á la cosa imitada. Este cotejo sirve de confusion á aquellos Pintores que quieren enmendar á la naturaleza misma, como sucede á los que pintan un niño de un año, cuya altura total es de cinco cabezas, y ellos la hacen de ocho¹: la anchura de los hombros es igual á la longitud de la cabeza, y ellos la hacen dupla, reduciendo de este modo la proporcion de un niño de un año á la de un hombre de treinta. Este error es tan frecuente y tan usado, que ha llegado á hacerse costumbre, la cual se halla tan arraigada y firme en su viciada fantasía, que les hace creer que tanto la naturaleza como el que la imita, en no conformándose con su parecer, tienen defecto.

§ CCLXXVII.

Cuál sea el objeto é intencion primaria del Pintor.

La intencion primaria del Pintor es hacer que una simple superficie plana manifieste un cuerpo relevado, y como fuera de ella. Aquel que exceda á los demas en este arte, será mas digno de alabanza, y este primor, corona de la ciencia pictórica, se consigue con las sombras y las luces, esto es, con el claro y oscuro. Por lo cual el que huya de la sombra, huye igualmente de la gloria del arte, segun los ingenios de primer orden, por ganarla en el concepto del vulgo ignorante, el cual solo se paga de la hermosura de los colores, sin conocer la fuerza y relieve.

1 Véase el § 167.

§ CCLXXVIII.

Qué cosa sea mas importante en la Pintura, la sombra ó el contorno?

Mucho mas trabajo y especulacion cuestan las sombras de una pintura, que su contorno; porque este se puede pasar con una tela trasparente ó con un cristal, puesto entre la vista y la cosa que se quiere pasar ó copiar; pero las sombras no estan sujetas á estas reglas por lo insensible de sus términos, los cuales las mas veces son muy confusos, como se demuestra en el libro de las sombras y las luces (23).

§ CCLXXIX.

Cómo se debe dar la luz á las figuras.

La luz se debe poner conforme estaria en el sitio natural en donde se supone que está la figura. Esto es, si se supone que está al sol, se harán las sombras fuertes, y grandes masas de claro, pintándose en tierra la sombra de todos los cuerpos que alli haya. Si la figura está en dia triste y nublado, se harán los claros con poca diferencia de las sombras, y de estas no tendrá ninguna al pie. Si la figura se finge que está en casa, los claros serán fuertes, y tambien los oscuros, y á los pies su correspondiente sombra. Si en la casa se figura la ventana cubierta de un velo, y las paredes blancas, se hará poca diferencia entre sombras y luces: si la luz proviene del fuego, entonces serán los claros encendidos y fuertes, las sombras oscuras, y el esbatimento de ellas en la pared ó en tierra bien decidido, y mas ó menos grande, segun lo apartada que esté del cuerpo la luz. Si la figura se hallase iluminada parte de la luz del aire y parte del fuego, se hará el claro causado por la primera luz mucho mas fuerte, y el

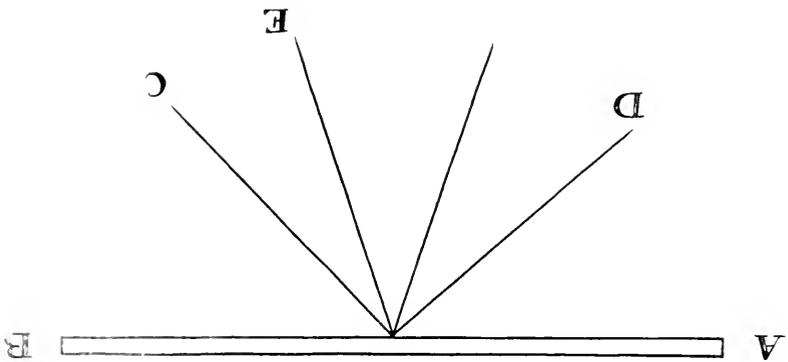


Fig. XLV

otro será casi rojo á semejanza del fuego. Finalmente cuídese mucho de que las figuras pintadas tengan la masa del claro grande, y la luz alta, esto es, luz viva, pues las personas que van por la calle todas tienen la luz encima de sus cabezas: y es evidente que si las diera la luz por debajo, costaría trabajo el conocerlas (24).

§ CCLXXX.

Dónde debe ponerse el que está mirando una pintura.

Sea A B la pintura que se deba ver, y D la luz; digo, pues, que si el que la mire se pone entre los puntos C y E. no la verá bien, especialmente si la pintura es al oleo ó barnizada; porque hace reflejos como un espejo: por lo cual cuanto mas se aproxime al punto C, menos verá; porque allí es donde resaltan los rayos de la luz que entra por la ventana, y da en la pintura. Poniéndose, pues, entre los puntos E y D, percibirá bien todo la vista, y mucho mejor cuanto mas se acerque á D; porque este punto es el que menos participa de la percusion de los rayos reflejos. *Figura XV.*

§ CCLXXXI.

El punto se debe colocar siempre alto.

El punto de vista debe estar á la altura de los ojos de un hombre de regular estatura; y el extremo de la llanura que confina con el cielo (esto es, el horizonte) debe estar á dicha distancia; pero la elevacion de las montañas es arbitraria.

§ CCLXXXII.

Las figuras pequeñas deben estar precisamente sin concluir.

Aquellos objetos que aparecen á la vista disminuidos, es por razon de estar distantes de ella: siendo esto asi, debe haber entre ellos y la vista mucha cantidad de aire, la cual confunde las formas de los objetos de modo que las partes pequeñas quedan sin distinguirse. Por esto el Pintor hará las figuras pequeñas solamente amagadas sin concluir las, pues de otro modo irá contra el efecto que hace la naturaleza, que es la Maestra. El objeto aparece pequeño por la mucha distancia que hay entre la vista y él: la mucha distancia encierra en sí gran cantidad de aire, y este se engruesa de modo que impide lleguen á la vista las partes mínimas de los objetos.

§ CCLXXXIII.

Qué campo debe poner el Pintor á las figuras.

Supuesto que enseña la experiencia que todos los cuerpos estan rodeados de sombras y luces, debe el Pintor poner la parte iluminada de modo que termine en cosa oscura; y la parte umbrosa igualmente que caiga en cosa clara. Esta regla sirve mucho para que resalten y despeguen las figuras ¹.

§ CCLXXXIV.

Máxima de la Pintura.

En aquella parte en que la sombra confina con la luz, obsérvese en donde es mas clara que oscura, y en donde

1 Vease el § 141.

está mas deshecha ó suavizada hácia la luz. Sobre todo es necesario tener cuidado de no hacer las sombras en los mancebos terminadas ó recortadas, como hacen las peñas; porque las carnes tienen algo de transparentes, como se advierte cuando se pone una mano delante del sol, que aparece muy encarnada, y se clarea la luz. Para ver que casta de sombra requiere aquella carne, no hay sino hacer sombra con un dedo, y segun el grado de oscuridad ó claridad que se la quiera dar, arrímese ó apártese el dedo, y luego se imitará aquel color.

§ CCLXXXV.

De la pintura de un bosque.

Los árboles y plantas, cuyos ramos sean mas sutiles deben tener igualmente la sombra mas sutil; y aquellas mas frondosas tendrán por consiguiente mas sombra.

§ CCLXXXVI.

Cómo se debe pintar un animal fingido que parezca natural.

Es sabido que no se puede pintar un animal sin que tenga todos sus respectivos miembros, y que estos correspondan exactamente á los de los otros animales. Esto supuesto, para que parezca natural un animal fingido, por ejemplo, una serpiente, se le hará la cabeza copiándola de un mastin ó perro de muestra, los ojos como los del gato, las orejas de ístrice, la nariz de lebrél, las cejas de leon, las sienes de gallo viejo y el cuello de tortuga.

§ CCLXXXVII.

Cómo se debe hacer un rostro para que tenga relieve y gracia.

Situado un aposento en una calle que mire á poniente (estando el sol en el medio dia), y cuyas paredes sean tan altas, que la que está de cara al sol no pueda reverberar la luz en los cuerpos umbrosos; bien que tambien seria bueno que el aire iluminado no tuviese resplandor, para que los lados del rostro participasen de la oscuridad de las paredes opuestas: colocada, pues, una persona en dicho aposento, vuelto á la calle el rostro y los lados de la nariz, quedará todo él iluminado; y asi el que lo mire desde el medio de la calle, advertirá iluminada toda la parte del rostro que está vuelta hácia él, y las que miran á las paredes llenas de sombra. A esto se añadirá la gracia de las sombras deshechas con dulzura y suavidad, sin que por ninguna parte hagan recortadas; de lo cual será causa la longitud del rayo de luz que entrando en la casa, llega hasta las paredes, y termina en el pavimento de la calle, reflejando luego en los parages oscuros del rostro, y aclarándolos algun tanto. Y la longitud del rayo de luz que da principalmente en la frente del rostro que mira á la calle, ilumina tambien hasta el principio de las sombras de las partes inferiores de la cara: de modo que va sucesivamente aclarándose hasta que termina en la barba con una oscuridad insensible por todos lados. Por ejemplo: sea la luz A E; la línea F E del rayo de luz ilumina hasta debajo de la nariz; la línea C F solo ilumina los labios; y la A H se dilata hasta la barba; y asi queda la nariz con el golpe principal de la luz; porque recibe la claridad A B C D E. *Lámina XIV.*

§ CCLXXXVIII.

Para que las figuras queden despegadas del campo.

Si la figura es oscura, se pondrá sobre campo claro, y si tiene mucha luz, en campo oscuro. Si participa de uno y otro, la parte umbrosa caerá en campo claro, y la iluminada en oscuro ¹.

§ CCLXXXIX.

De la diferencia de las luces puestas en sitios diversos.

La poca luz produce sombras muy grandes y terminadas en los cuerpos umbrosos. La mucha luz causa en estos poca sombra, y esta muy deshecha. Cuando la poca luz (aunque activa) se incluye en la grande, como el sol en el aire, la menos viva queda en lugar de sombra en los cuerpos á quienes hiere.

§ CCXC.

Debe huirse la desproporcion de las circunstancias.

Hay muchos Pintores que incurren en el defecto de hacer las habitaciones de las personas y otras circunstancias de modo que las puertas les llegan á la rodilla, aun cuando estan mas próximas á la vista del que lo mira que la persona que ha de entrar por ellas. He visto algunos pórticos con muchas figuras, y una de las columnas á que se apoyaba una figura, parecia un baston delgado que tenia en la mano, y otras varias impropiedades que se deben evitar con todo estudio.

1 Veáanse los §§ 141 y 285.

§ CCXCI.

Del término de los cuerpos, llamado contorno.

Tiene el contorno de un cuerpo tantas partículas y tan menudas, que al menor intervalo que haya entre el objeto y la vista, desconoce esta la imagen de un amigo ó de un pariente, y no puede distinguirle sino por el vestido; y por el todo recibe la noticia del todo y de las partes (25).

§ CCXCII.

De los accidentes superficiales que son los primeros que se pierden de vista al apartarse un cuerpo umbroso.

Lo primero que se pierde de vista al alejarse un cuerpo umbroso es su contorno. En segundo lugar á mayor distancia se pierden las sombras que dividen las partes de los cuerpos que se tocan: luego el grueso de las piernas y pies; y así sucesivamente se van ofuscando las partes mas menudas: de modo que á larga distancia solo se percibe una masa de una configuracion confusa.

§ CCXCIII.

De los accidentes superficiales que se pierden primero con la distancia.

La primera cosa, en cuanto á los colores, que se pierde con la distancia es el lustre, que es su parte luminosa, y luz de la luz. Lo segundo que se pierde es el claro, porque es menor que la sombra. Lo tercero son las sombras principales, quedando á lo último solo una mediana oscuridad confusa.

.....

.....

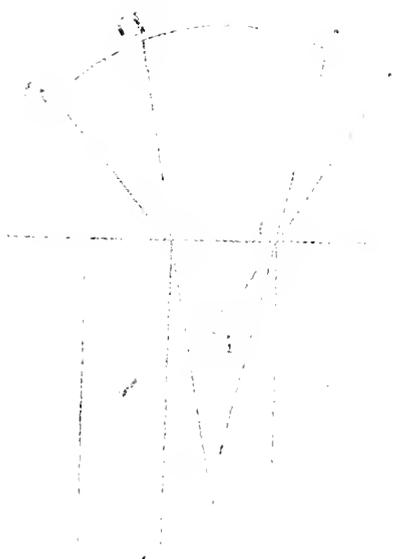
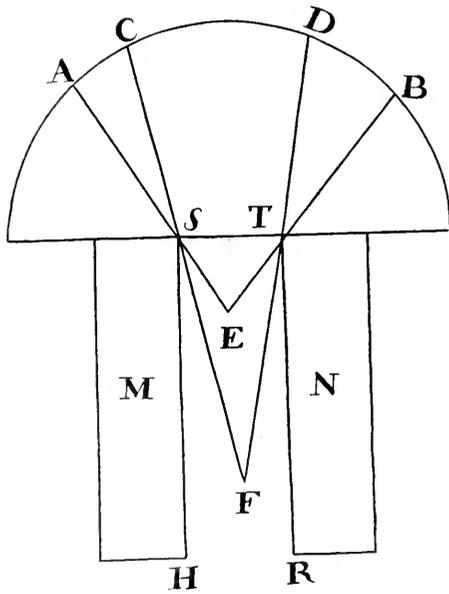


Fig. XVIII.



§ CCXCIV.

De la naturaleza del contorno de un cuerpo sobre otro.

Cuando un cuerpo de superficie convexa termina sobre otro de igual color, el término del cuerpo convexo parecerá mas oscuro que el otro sobre quien termina. El término de dos lanzas tendidas igualmente parecerá muy oscuro en campo blanco; y en campo oscuro parecerá mas claro que ninguna otra parte suya, aunque la luz que hiera en ambas lanzas sea de igual claridad.

§ CCXCV.

De la figura que finge ir contra el viento.

Toda figura que se mueve contra el viento, por ninguna línea que se mire mantendrá el centro de su gravedad puesto con la debida disposicion sobre el de su sustentáculo. *Lámina XV.*

§ CCXCVI.

De la ventana que ha de tener el estudio.

La ventana del estudio de un Pintor debe estar cubierta de un paño trasparente y sin travesaños; y el espacio de sus términos debe estar dividido en grados pintados de negro, de modo que el término de la luz no se junte con el de la ventana (26).

§ CCXCVII.

Por qué razon si se mide un rostro, y despues se pinta, sale la copia mayor que el natural.

A B es la anchura del parage que va puesta en la dis-

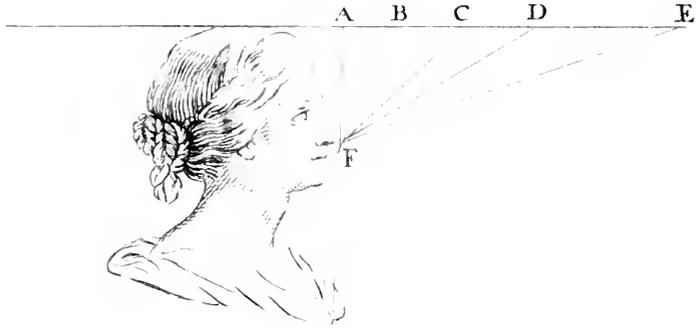
tancia del papel $C F$, en donde estan las mejillas, y deberia estar detras de toda la $A C$, y entonces las sienes se señalarian en la distancia $O R$ de las líneas $A F$, $B F$; pero como hay la diferencia $C O$ y $R D$, queda concluido que la línea $C F$ y la $D F$ por ser mas corta, ha de ir á encontrar en el papel el sitio donde está señalada la altura total, esto es, la línea $F A$ y $F B$, que es la verdadera, y se hace la diferencia, como he dicho, de $C O$ y $R D$ (27). *Lámina XIV.*

§ CCXCVIII.

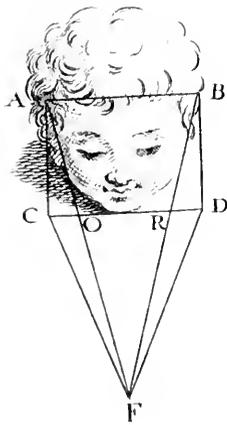
Si la superficie de todo cuerpo opaco participa del color de su objeto.

Es evidente que si se pone un objeto blanco entre dos paredes, la una blanca y la otra negra, se hallará igual proporcion entre la parte umbrosa y la luminosa del citado objeto, que entre ambas paredes: y si el objeto fuese de color azul, sucederá lo mismo. Esto supuesto, cuando se haya de pintar una cosa semejante, se hará del modo siguiente. Tómese una tinta negra que sea semejante á la sombra de la pared que se finge, reverbera en el objeto azul para sombrearle; y para hacer esta tinta con conocimiento cierto, se observará el método que sigue. Al tiempo de pintar las paredes, de cualquier color que sean, tómese una cuchara muy pequeña (ó algo mayor, segun lo requiera la magnitud de la obra en donde se ha de practicar esta operacion): esta cuchara tendrá los bordes iguales, y con ella se medirán los grados de la cantidad de los colores que se empleen en las mezclas; como si, por ejemplo, se hubiese hecho la primera sombra de las paredes de tres grados de oscuro y uno de claro: esto es, tres cucharadas (sin colmo, como las medidas de grano) de negro, y una de blanco; entonces se tiene ya una composicion de cualidad cierta sin que haya duda. Hecha, pues, la una pared blanca y la otra oscura, si entre ambas se ha de p





H



ner un objeto azul, para que este tenga la luz verdadera y la sombra que le conviene á tal color azul, póngase á una parte el azul que se quiere quede sin sombra, y á su lado el negro; despues se tomarán tres cucharadas de este, y se mezclarán con una del azul luminoso, cuya tinta servirá para la sombra mas fuerte. Hecho esto, se verá si el objeto es de figura esférica ó cuadrada, ó alguna columna ó cualquiera otra cosa; si es esférico, tírense líneas desde los extremos de la pared al centro del objeto, y en donde corten la superficie de este, allí debe terminar la plaza de la mayor sombra, dentro de ángulos iguales. Despues se empezará á aclarar, como en *N O*, que queda aun con tanta sombra como participa de *A D*, pared superior; cuyo color irá mezclado con la primera sombra de *A B* con las mismas distinciones (28). *Figura XVI.*

§ CCXCIX.

Del movimiento de los animales.

Aquella figura fingirá mas bien que corre con mayor velocidad, que esté mas desplomada hácia delante. El cuerpo que se mueve por sí será tanto mas veloz, quanto mas distante esté el centro de su gravedad del de su sustentáculo. Esto se dice tambien para el movimiento de las aves, que tambien se mueven por sí sin el auxilio de las alas y del viento: y esto sucede quando el centro de su gravedad está fuera del centro de su sustentáculo, esto es, fuera del medio de aquel parage en que insisten entre las dos alas. Porque si el medio de las alas está mas atras que el medio ó centro de gravedad del ave, entonces podrá el animal moverse hácia delante y hácia abajo mas ó menos, conforme esté distante ó próximo el centro de gravedad al de las alas: quiero decir, que si el centro de gravedad está remoto del medio de las alas, hará que se baje el ave muy oblicuamente; y si cercano, con poca oblicuidad.

§ CCC.

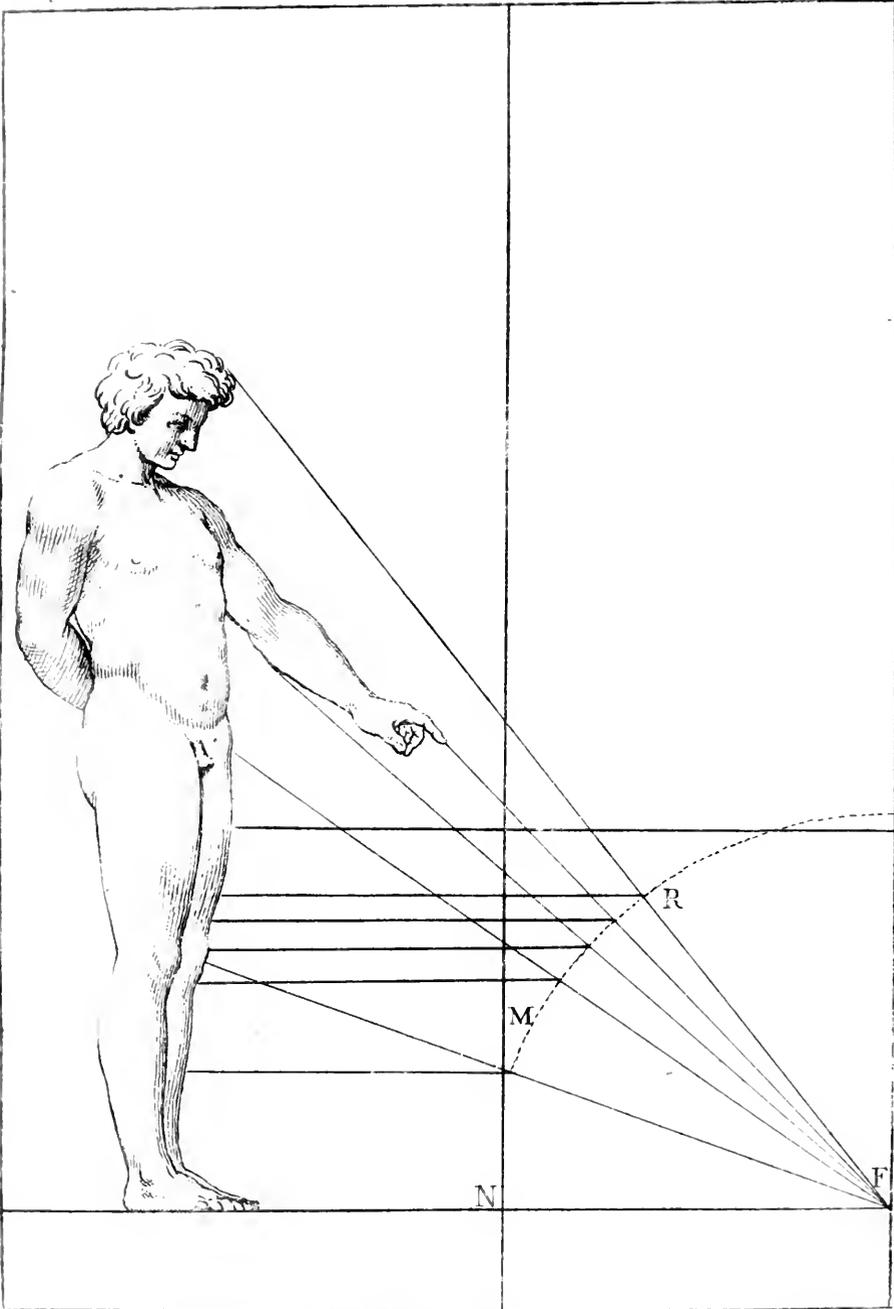
Del pintar una figura que represente cuarenta brazas de altura con sus miembros correspondientes en un espacio de veinte.

En este y en cualquiera otro caso no debe dársele cuidado al Pintor de que la pared en que haya de pintar sea de un modo ó de otro, y mucho menos, cuando los que han de mirar la tal pintura han de estar desde una ventana ó claraboya: porque la vista entonces no atiende á la superficie plana ó curva del parage, sino á las cosas que en ella se representan en los varios puntos del pais que alli se finge. Pero la figura de que aqui se trata se hará siempre mucho mejor en una superficie curva como la G R F, porque no hay en ella ángulos. *Figura XVII.*

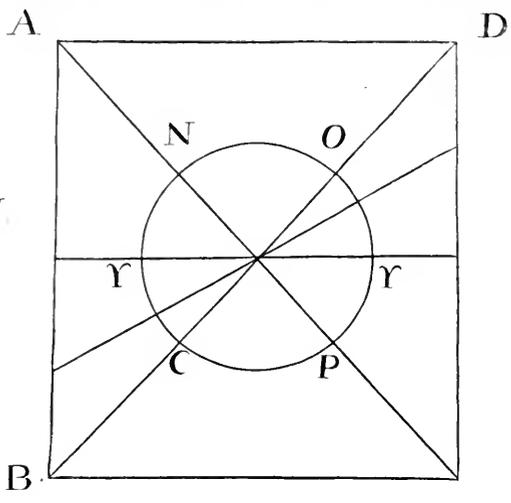
§ CCCI.

Del pintar una figura en una pared de doce brazas, que manifieste veinte y cuatro de altura.

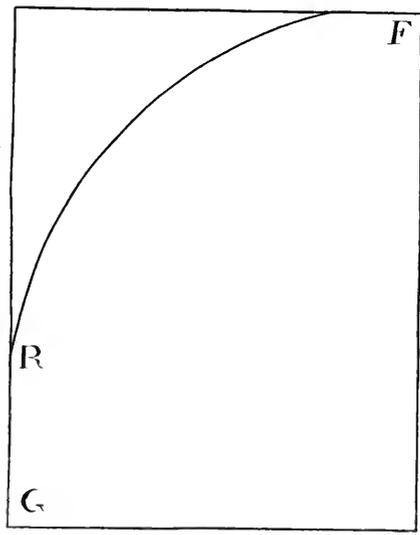
Para hacer una figura que represente veinte y cuatro brazas de altura, se hará de esta manera. Figúrese primero la pared M N con la mitad de la figura que se quiere pintar; luego se hará la otra mitad en el espacio restante M R. Pero primero en el plano de una sala se ha de hacer la pared con la misma forma que tiene la bóveda en que se ha de pintar la figura. En la pared recta, que está detras, se dibujará la figura del tamaño que se quiera de perfil, y se tirarán las líneas de los puntos principales al punto F; y siguiendo los puntos en que cortan la superficie de la bóveda N R, que es semejante á la pared, se irá tanteando

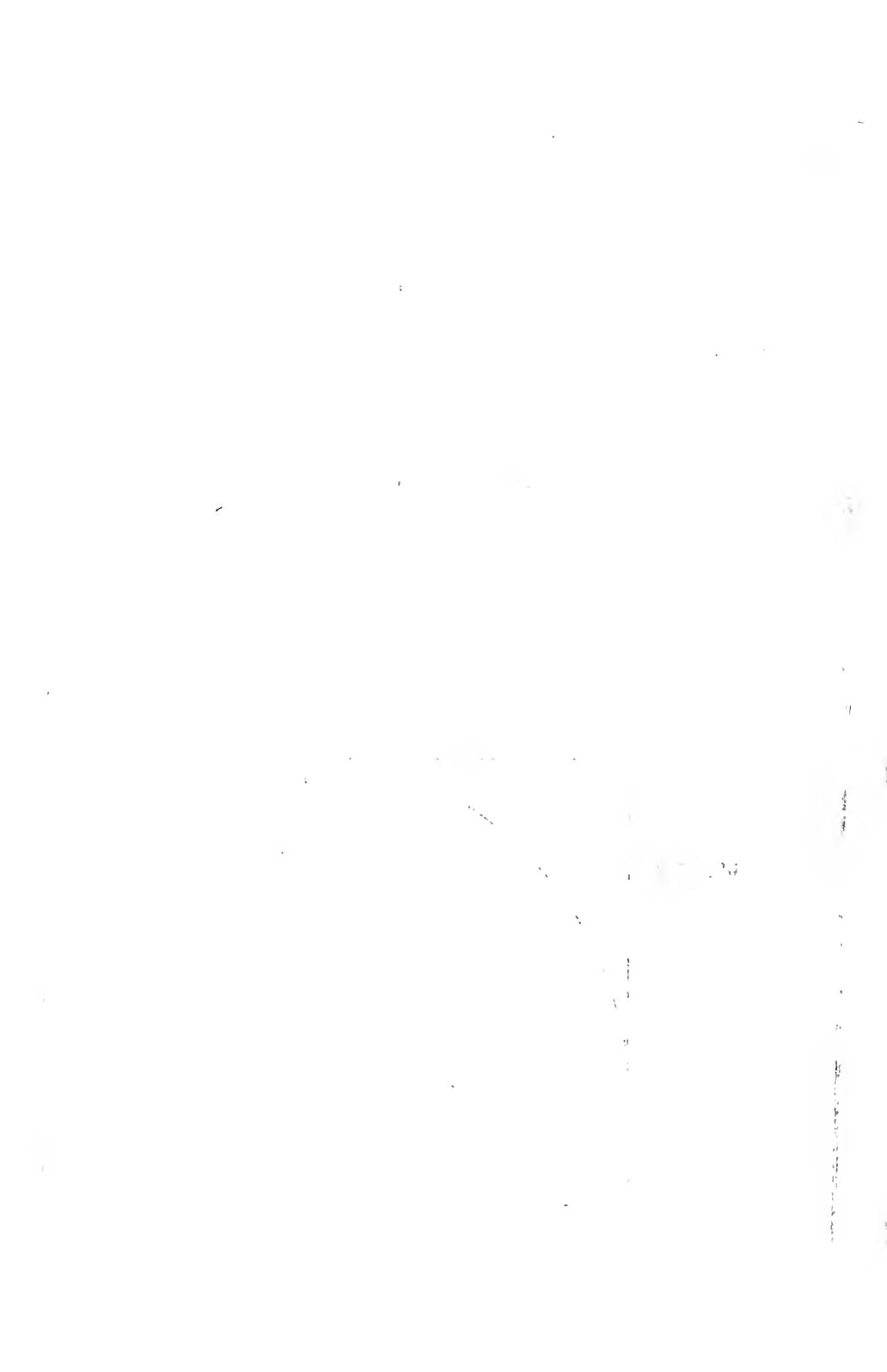


Fig^o XVI



Fig^o XVII





la figura; y las intersecciones señalarán todas las dimensiones de ella, cuya forma se irá siguiendo, porque la figura misma se disminuye conforme se atrasa. La figura que ha de estar en una bóveda es preciso que vaya disminuida como si estuviera derecha; y esta diminucion se ha de hacer en un terreno plano, en donde debe estar dibujada exactamente la figura de la bóveda con sus verdaderas dimensiones, y luego se va disminuyendo (29). *Lámina XVI.*

§ CCCII.

Advertencia acerca de las luces y las sombras.

En los confines de las sombras debe ir siempre mezclada la luz con la sombra, y tanto mas se va aclarando esta, cuanto mas se va apartando del cuerpo umbroso. Ningun color se debe poner simplemente como es en sí, segun la proposicion 9.^a que dice: *la superficie de todo cuerpo participa del color de su objeto, aun cuando sea superficie de cuerpo trasparente, como agua, aire, y otros semejantes;* porque el aire toma la luz del sol, y se queda en tinieblas con su ausencia. Igualmente se tiñe de tantos colores, cuantos son aquellos en que se interpone entre ellos y la vista, porque el aire en sí no tiene color, ni tampoco el agua; pero la humedad que se mezcla con él en la region inferior le engruesa de modo, que hiriendo en él los rayos solares, lo iluminan, quedando siempre oscurecido el aire superior. Y como la claridad y oscuridad forman el color azul, este es el color que tiene el aire, tanto mas ó menos claro, cuanto es mayor ó menor la humedad que percibe.

§ CCCIII.

De la luz universal.

En todos los grupos de figuras ó de animales se ha de usar siempre ir oscureciendo mas y mas las partes inferiores de sus cuerpos, y lo mismo se ha de observar hácia el centro del grupo, aunque todas las figuras sean de un mismo color. Esto es necesario, porque en los espacios inferiores que hay entre las figuras hay menos cantidad de cielo luminoso, que en las partes superiores de los mismos espacios. Pruébese esto claramente en la figura XVIII, en la cual A B C D es el arco del cielo que ilumina universalmente á los cuerpos que estan debajo de él; N M son los cuerpos que terminan el espacio S T R H, interpuesto entre ambos, en el cual se ve con claridad que el parage F (estando iluminado solamente de la parte de cielo C D) recibe la luz de una parte menor que aquella de quien la recibe el parage E; el cual está iluminado de la parte A B, que es mayor que D C, por lo cual ha de haber mas luz en E que en F.

§ CCCIV.

De la correspondencia de los campos con los cuerpos que insisten sobre ellos, y de las superficies planas que tienen un mismo color.

El campo en que insista una superficie plana, si es del mismo color que ella, y ambos tienen una misma luz, no parecerá separado de la superficie, por ser iguales en color y luz. Pero siendo de colores opuestos, y con distinta luz, parecerán separados.

§ CCCV.

Pintura de los sólidos.

Los cuerpos regulares son de dos especies, unos son de superficie curva, oval ó esférica; otros se terminan por figuras rectilíneas, regulares ó irregulares. Los cuerpos esféricos ú ovals siempre parece que estan separados del campo, aun cuando ambos sean de un mismo color, y tambien los otros, porque unos y otros tienen disposicion para producir sombras en cualquiera de sus lados, lo cual no puede verificarse en una superficie plana.

§ CCCVI.

En la Pintura la parte mas pequeña será la que mas presto se pierda de vista.

Entre las partes de los cuerpos que se apartan de la vista, las primeras que se confunden son las de menos tamaño: de lo cual se sigue que la parte mas voluminosa es la última que se pierde de vista. Por esto no debe el Pintor concluir demasiado las partes pequeñas de aquellos objetos que estan muy remotos.

¿Cuántos hay que pintando una Ciudad ú otra cosa lejana de la vista, señalan tanto los contornos de los edificios, como si estuviesen arrimados á los ojos? Esto es absolutamente imposible; porque no hay vista tan perspicaz que pueda distinguir todas las partes de los edificios perfectamente en una distancia tan grande: porque el término de estos cuerpos lo es de sus superficies, y el término de estas son líneas, las cuales no son parte de la cantidad de dicha superficie, ni aun del aire que la circunda. Esto supuesto, todo lo que no es parte de ninguna cosa es invisible, como se prueba por la Geometría: por lo cual si un Pintor hace

los términos divididos y señalados como se acostumbra, nunca podrá figurar la distancia que se requiere, pues en fuerza de este defecto parecerá que no hay ninguna. Los ángulos de los edificios tampoco se deben señalar en las Ciudades lejanas, porque no es posible distinguirlos á tal distancia; pues siendo el ángulo el concurso de dos líneas en un punto, y este indivisible, es consiguiente que es tambien invisible.

§ CCCVII.

Por qué un mismo pais parece algunas veces mucho mas grande, ó menos de lo que es en sí.

Muchas veces parece un pais mayor ó menor de lo que es en realidad por la interposicion del aire mas grueso ó mas sutil que lo ordinario, el cual se pone entre la vista y el horizonte.

Entre dos horizontes iguales en distancia, respecto á la vista que los mira, aquel que delante de sí tenga aire mas denso, parecerá mas lejano; y el que lo tenga mas sutil, se representará mas próximo.

Dos cosas desiguales vistas á distancia igual, parecerán iguales, si entre ellas y la vista se interpone aire desigual: esto es, el mas grueso delante del objeto menor. Esto se prueba por la perspectiva de los colores, la cual hace que un monte que al parecer es pequeño, parece menor que otro que está cerca de la vista, como cuando un dedo solo arrimado á los ojos encubre toda la extension de una montaña que está distante.

§ CCCVIII.

Varias observaciones.

Entre las cosas de igual oscuridad, magnitud, figura y distancia de la vista, aquella que se mire en campo de ma-

por resplandor ó blancura, parecerá mas pequeña. Esto lo enseña la experiencia cuando se mira una planta sin hojas estando el sol detras de ella, que entonces todas las ramas, vistas al traves del resplandor, se disminuyen tanto que se quedan invisibles. Lo mismo sucederá con una lanza puesta entre la vista y el sol.

Los cuerpos paralelos que estan derechos, si se ven en tiempo de niebla, se han de hacer mas gruesos en la parte superior que en la inferior. Pruébese esto por la proposicion 9.^a que dice: *la niebla ó el aire grueso, penetrado de los rayos solares, parecerá tanto mas blanco, quanto mas bajo esté.*

Las cosas vistas de lejos son desproporcionadas, lo cual consiste en que la parte mas clara envia á la vista su imagen con un rayo mas vigoroso que la mas oscura. Yo he visto una muger vestida toda de negro, y la cabeza con una toca blanca, que de lejos parecia dos veces mayor que la anchura de los hombros, que estaban cubiertos de negro.

§ CCCIX.

De las Ciudades y otros objetos que se ven con interposicion de aire grueso.

Los edificios de una Ciudad vistos de cerca en tiempo nebuloso, ó con aire muy grueso, ya sea por el humo de los fuegos que hay en los mismos edificios, ó por otros vapores, siempre se manifestarán tanto mas confusos, quanto menor sea su altura; y al contrario con tanta mayor claridad, quanto mas elevacion tengan. Pruébese esto por la proposicion 4.^a que dice: *el aire quanto mas bajo, es mas grueso, y quanto mas alto, es mas sutil:* lo cual lo demuestra la lámina, en la que el ojo N ve á la torre A F con interposicion de aire grueso, el cual se divide en cuatro grados; que son quanto mas bajos, mas densos.

Cuanta menos cantidad de aire se interpone entre la vista y el objeto, tanto menos participará este del color del aire; y por consiguiente cuanto mas cantidad de aire haya interpuesta, tanto mas participará el objeto del color del aire. Demuéstrase esto asi: sea el ojo N al cual concurren las cinco especies de las cinco partes que tiene la torre A F, y son A B C D E; digo; pues, que si el aire fuese en todas igualmente denso, el pie de la torre F participaria del color del aire con igual proporcion que la parte B, respecto á la proporcion que hay entre la longitud de la recta M F y la B S. Pero como el aire, segun la proposicion citada, se va engruesando conforme se va bajando, es necesario que las proporciones con que el aire tiñe de su color las partes de la torre B y F sean de mayor razon que la proporcion ya dicha: porque la recta M F, ademas de ser mas larga que la B S, pasa por una porcion de aire diferentemente denso. *Lámina XVII. Figura I.*

§ CCCX.

De los rayos solares que penetran por algunas partes de las nubes.

Los rayos solares que penetran por algunos espiráculos que suelen encontrarse entre la varia densidad de las nubes, iluminan todos los parages en donde hieren, y lo mismo los lugares oscuros, tiéndolos de su color, y quedando la misma oscuridad en los intervalos de dichos rayos.

§ CCCXI.

De los objetos que percibe la vista con interposicion de aire grueso y niebla.

Cuanto mas vecino esté el aire al agua ó á la tierra, es tanto mas grueso. Pruébase por la 19.^a del libro 2.^o que dice: *aquello que en sí tiene mas peso, se eleva menos*: de lo que se sigue que lo mas ligero se elevará mas que lo mas pesado.

§ CCCXII.

De los edificios vistos con interposicion de aire grueso.

Aquella parte de un edificio que se vea con interposicion de aire mas denso, estará mas confusa; y al contrario, en siendo el aire mas sutil, se verá con mas distincion. Por lo qual el ojo N que mira la torre A D, conforme á lo alto que esté, verá una parte mas distintamente que otra; y conforme á lo bajo que se halle, distinguirá menos una parte que otra. *Lámina XVII. Figura II.*

§ CCCXIII.

De los objetos que se perciben desde lejos.

Cuanto mas remota se halle de la vista una cosa oscura, parecerá mas clara; y por consiguiente, cuanto mas se aproxime, mas se oscurecerá. Asi las partes inferiores de cualquier objeto colocado entre aire grueso parecerán mas remotas que la superior; por lo qual la falda de un monte aparece mas lejana que su cima, la cual no obstante está mas lejos.

§ CCCXIV.

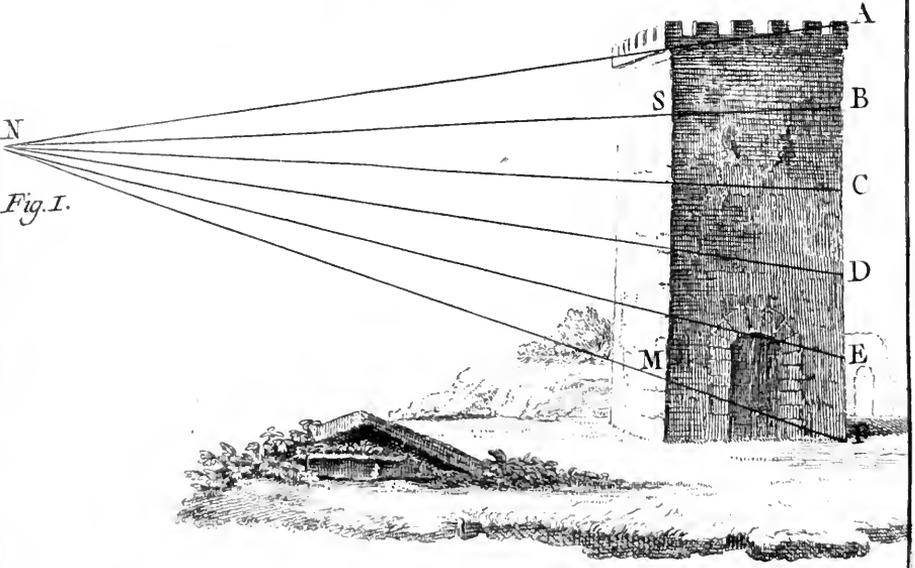
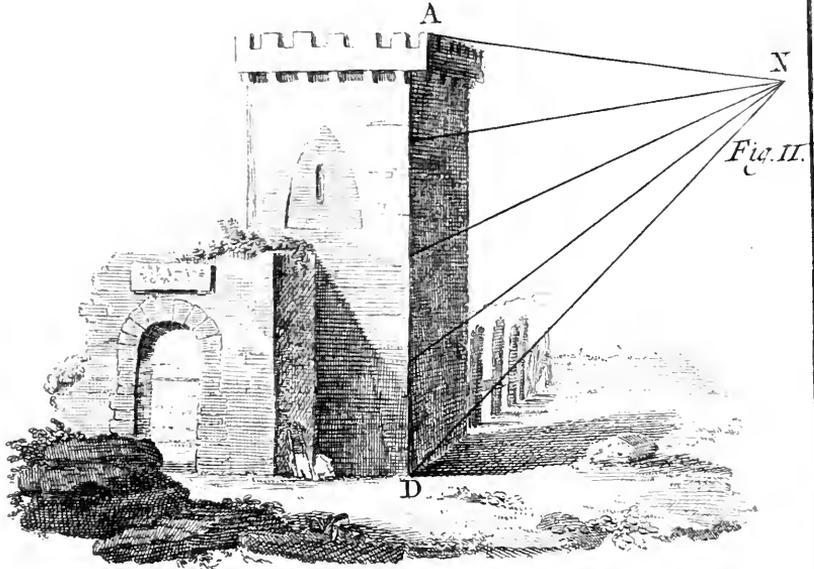
De la vista de una Ciudad circundada de aire grueso.

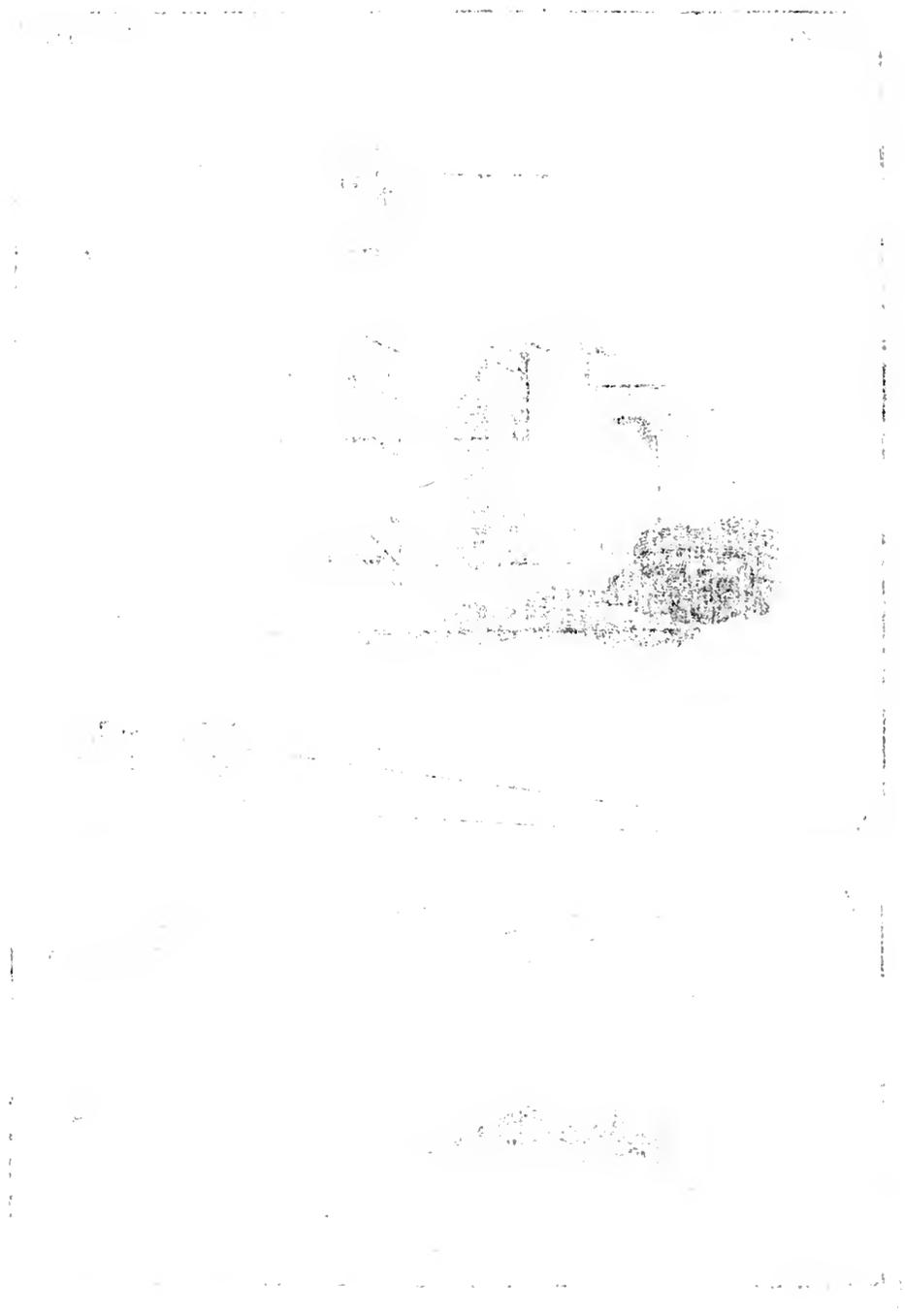
La vista que considera á una Ciudad circundada de aire grueso, verá lo alto de los edificios mas oscuros; pero con mas distincion que la parte inferior, y esta en campo claro, porque estan rodeados de aire denso.

§ CCCXV.

De los términos inferiores de los objetos remotos.

Los términos inferiores de los objetos remotos son siempre menos sensibles que los superiores: esto sucede frecuentemente en las montañas y collados, á cuyas cimas sirven de campo las otras que estan detras. A estas se les ve la parte superior mas distintamente que la inferior, y está mucho mas oscura, por estar menos rodeada de aire grueso que está por abajo, y es el que confunde los términos de la falda de los montes y collados. Lo mismo sucede á los árboles y edificios, y demas cuerpos que se elevan; y de aqui nace que las torres altas por lo comun, vistas á larga distancia, parecen mas gruesas hácia el capitel, y mas estrechas abajo; porque la parte superior demuestra el ángulo de los lados que terminan con el del frente, lo cual no lo oculta el aire sutil, como hace el grueso. La razon de esto se ve en la proposicion 7.^a del libro 1.^o que dice: *el aire grueso que se interpone entre el sol y la vista es mucho mas claro en lo alto que en lo bajo*: y en donde el aire es mas blanco confunde mucho mas para la vista los objetos oscuros, que si fuese azul, como se manifiesta á larga distancia. Las almenas de las fortalezas son tan anchas como los espacios que hay entre ellas, y aun parecen mayores los espacios que las almenas; y á una distancia mas larga se con-





funde todo, de modo que solo aparece la muralla como si no hubiera almenas.

§ CCCXVI.

Del término de las cosas vistas de lejos.

Cuanto mayor sea la distancia á que se mira un objeto, tanto mas confundidos quedarán sus términos.

§ CCCXVII.

Del color azul que se manifiesta en un pais á lo lejos.

Cualquier objeto que esté distante de la vista, sea del color que sea, aquel que tenga mas oscuridad, ya natural ó accidental, parecerá mas azul. Oscuridad natural es cuando el objeto es oscuro por sí; y accidental es aquella que proviene de la sombra que le hace algun otro objeto.

§ CCCXVIII.

Cuáles sean las partes que se pierden mas breve de vista por la distancia en cualquier cuerpo.

Las partes de menor tamaño son las que primero se pierden de vista. La causa es, porque las especies de las cosas mínimas en igual distancia vienen á la vista con ángulo menor que las que son grandes; y las cosas remotas, cuanto mas pequeñas son, menos se distinguen. Por consiguiente cuando una cosa grande viene á la vista en distancia larga con ángulo pequeño, de modo que casi se confunde toda, quedará enteramente oculta cualquiera parte pequeña ¹.

1 Veanse los §§ 292 y 306.

§ CCCXIX.

Por qué se distinguen menos los objetos conforme se van apartando de los ojos.

Cuanto mas apartado de los ojos esté un objeto, menos se distinguirá: la razon es, porque sus partes menores se pierden primero de vista, despues las medianas, y asi sucesivamente van perdiéndose las demas poco á poco, hasta que concluyéndose las partes, se acaba tambien la noticia del objeto distante, de modo que al fin quedan ocultas enteramente las partes y el todo. El color tambien se pierde por la interposicion del aire denso.

§ CCCXX.

Por qué parecen oscuros los rostros mirados de lejos.

Es evidente que todas las imágenes de las cosas perceptibles que se nos presentan, asi grandes como pequeñas, se transmiten al entendimiento por la pequeña luz de los ojos. Si por una ventana tan pequeña entra la imagen de la magnitud del cielo y de la tierra, siendo el rostro del hombre, comparado con ellos, como nada; la enorme distancia la disminuye de manera, que al ver el poco espacio que ocupa, parece incomprendible: y debiendo esta imagen pasar á la fantasía por un camino oscuro, como es el nervio óptico, como ella no tiene color fuerte, se oscurece igualmente al pasar, y al llegar á la fantasía parece oscura. Para la luz no se puede señalar en este punto y nervio otra causa que la siguiente; y es, que como está lleno de un humor trasparente como el aire, es lo mismo que un agujero hecho en un eje, que al mirarlo parece oscuro y negro, y los objetos vistos en aire aclarado y oscurecido se confunden con la oscuridad.

§ CCCXXI.

Qué partes son las que primero se ocultan en los cuerpos que se apartan de la vista; y cuales se conservan.

Aquella parte del cuerpo que se aparta de la vista, y cuya figura sea menor, es la que menos evidentemente se conserva. Esto se ve en el golpe de luz principal que tienen los cuerpos esféricos ó columnas, y en los miembros menores de los cuerpos; como en el ciervo, que primero se pierden de vista sus piernas y astas que el tronco del cuerpo, el cual como es mas grueso, se distingue mucho mas desde lejos. Pero lo primero que se pierde con la distancia es los lineamentos que terminan la superficie y figura, esto es el contorno.

§ CCCXXII.

De la Perspectiva lineal.

El oficio de la Perspectiva lineal es probar con medida y por medio de líneas visuales cuanto menor aparece un segundo objeto respecto de otro primero, y así sucesivamente hasta el fin de todas las cosas que se miran. Yo hallo por la experiencia que si el objeto segundo dista del primero tanto como este de la vista, aunque ambos sean de igual tamaño, el segundo será la mitad menor que el primero: y si el tercer objeto tiene igual distancia del segundo, será al parecer dos tercios menor; y así de grado en grado, siendo iguales las distancias, se disminuirán siempre proporcionalmente, con tal que el intervalo no exceda de veinte brazas, pues á esta distancia una figura del tamaño natural pierde $\frac{2}{3}$ de su altura; á las cuarenta brazas perderá $\frac{2}{4}$; á las sesenta $\frac{2}{6}$, y así sucesivamente irán disminuyendo: y la pared distante se hará de dos estados de al-

tura; porque si se hace de uno solo, habrá mucha diferencia entre las primeras brazas y las segundas.

§ CCCXXIII.

De los objetos vistos al traves de la niebla.

Todos los objetos vistos al traves de una niebla parecerán mucho mayores de lo que son verdaderamente: la causa de esto es, porque la Perspectiva del medio interpuesto entre la vista y el objeto no concuerda su color con la magnitud del objeto; pues la niebla es semejante al aire confuso que se interpone entre la vista y el horizonte sereno, y el objeto próximo á la vista, mirado al traves de la niebla, parece que está á la distancia del horizonte, en el cual una torre muy alta parecerá aun mucho menor que el objeto mencionado, si estaba cerca.

§ CCCXXIV.

De la altura de los edificios vistos al traves de la niebla.

En un edificio cercano la parte que esté mas distante de la tierra parecerá mas confusa; porque hay mucha mas niebla entre la vista y lo alto del edificio, que entre aquella y la basa de este. Una torre paralela, vista á larga distancia por entre la niebla, parecerá mas estrecha conforme se vaya acercando á su basa. La causa de esto es, por lo que se dijo en otra parte, que la niebla es tanto mas espesa y mas blanca, quanto mas próxima á la tierra, y por la proposicion 2.^a que dice: *un objeto oscuro parecerá de tanto menor tamaño, quanto mas blanco sea el campo en que se mire.* Luego siendo mas blanca la niebla junto á la tierra que en la elevacion, es forzoso que la oscuridad de



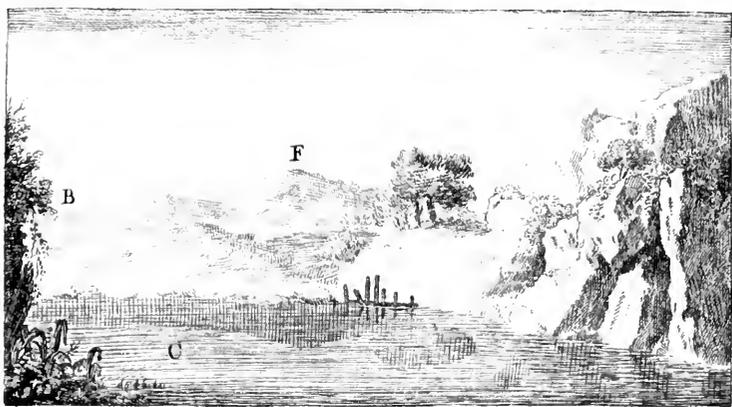
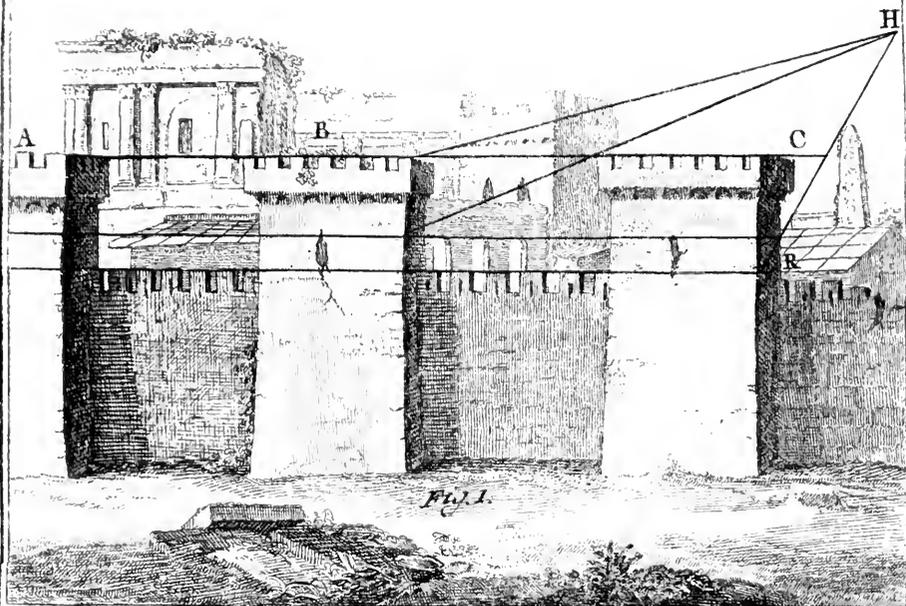


Fig. II.

la torre parezca mas estrecha junto al cimientto que hácia el capitel ¹.

§ CCCXXV.

De las ciudades y demas edificios vistos por parte de tarde, ó por la mañana con niebla.

En los edificios vistos á larga distancia por la mañana ó por la tarde con niebla ó aire muy grueso solo se percibe la claridad de las partes iluminadas por el sol, hácia el horizonte, y las demas partes que no las ve el sol, quedan del color de una oscuridad mediana ó niebla.

§ CCCXXVI.

Por qué los objetos mas elevados, á una distancia, parecen mas oscuros en la parte superior que en la basa, aunque por todas partes sea igual lo grueso de la niebla.

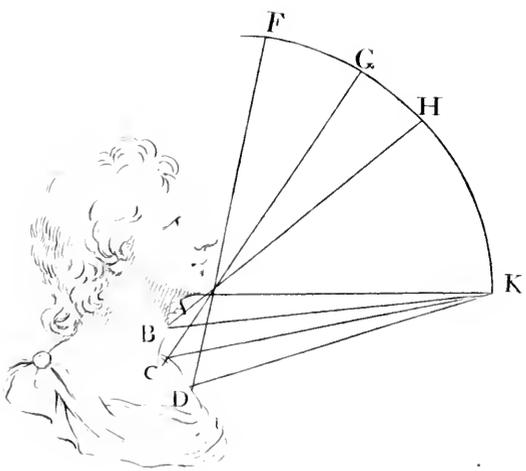
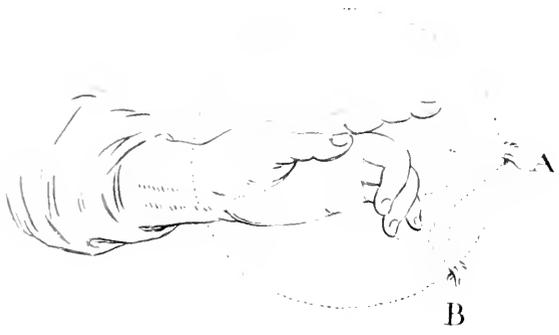
Entre los objetos vistos al traves de la niebla ú otro aire grueso, como vapor ó humo, y á alguna distancia, la parte mas elevada será mas perceptible; y entre los objetos de igual elevacion aquel parecerá mas oscuro, que esté rodeado de niebla mas oscura, como sucederá á la vista II, que mirando las torres A B C de igual altura, ve la C, remate de la primera torre, en R, profundidad de dos grados de la niebla, y la parte superior de la torre del medio B la ve en un solo grado de niebla: luego la parte C parecerá mas oscura que la B. *Lámina XVIII. Figura 1.*

1 Veáanse los §§ 313 y 215.

§ CCCXXVII.

De las manchas de sombra que se dejan ver en los cuerpos desde lejos.

La garganta ó cualquiera otra perpendicular del cuerpo humano que tenga encima alguna cosa que la haga sombra, será mas oscura que el objeto que cause la sombra. Por consiguiente aquel cuerpo aparecerá mas iluminado, que reciba en sí una masa mayor de una misma luz. Vease, por ejemplo, la parte A á quien no ilumina luz alguna del cielo F K, y la parte B que la recibe de H K; la C de G K; y la D, que la toma de toda la parte entera F K. Esto supuesto, el pecho de una figura tendrá la misma claridad que la frente, nariz y barba. Mas lo que yo encargo al Pintor con todo cuidado acerca de los rostros es, que considere como en diversas distancias se pierden diversas cualidades de sombras, quedando solo la mancha principal del oscuro, esto es, la cuenca del ojo y otras semejantes; y al cabo queda todo el rostro oscuro, porque se llegan á confundir todas las luces, que son muy pequeñas en comparacion de las medias tintas que tiene: por lo qual á larga distancia se confunde la cualidad y cantidad de claros y sombras principales, y todo se convierte en una media tinta. Esta es la causa de que los árboles y todos los demas cuerpos á cierta distancia parecen mucho mas oscuros de lo que son en sí, cuando se miran de cerca. Pero despues el aire interpuesto entre ellos y la vista los va aclarando y tiéndolos de su azul; pero mas bien azulean las sombras que la parte iluminada, que es en donde se advierte mejor la verdad de los colores. *Lámina XIX.*



§ CCCXXVIII.

Por qué parecen azules las sombras que se advierten en una pared blanca á la caída de la tarde.

Las sombras de los cuerpos producidas del resplandor del sol al tiempo de ponerse, parecen siempre azules. La razon la da la proposicion 11.^a que dice: *la superficie de cualquier cuerpo opaco participa del color de su objeto.* Luego estando la blancura de la pared sin color alguno, se teñirá del color de los objetos que tiene, los cuales en este caso son el sol y el cielo: y como el sol por la tarde se pone rubicundo, y el cielo es azul, la parte umbrosa que no mira al sol (pues como dice la proposicion 3.^a: *ningun luminoso mira la sombra del cuerpo á quien ilumina*) será vista del cielo: luego por la misma proposicion la sombra derivativa herirá en la pared blanca imprimiendo el color azul, y la parte iluminada por el sol tendrá el color encendido como él.

§ CCCXXIX.

En dónde es mas claro el humo.

Visto el humo al traves del sol, parecerá mucho mas claro que en ninguna otra parte de donde sale. Lo mismo sucede con el polvo y con la niebla; y si se miran teniendo el sol á la espalda de la vista, parecen oscuros.

§ CCCXXX.

Del polvo.

El polvo que levanta algun animal cuando corre, quanto mas se eleva, mas claro parece; y al contrario, mas oscuro, quanto mas bajo, mirado siempre al traves del sol.

§ CCCXXXI.

Del humo.

El humo es mas trasparente y oscuro hácia los extremos de los globos que forma, que hácia el medio.

El humo se mueve oblicuamente á proporcion del ímpetu del viento que lo mueve.

El humo tiene tantos colores diferentes, cuantas son las cosas que lo producen.

El humo no produce sombras terminadas, y sus contornos estan tanto mas deshechos, quanto mas distantes de su causa. Los objetos que estan detras de él quedan oscurecidos á proporcion de lo espeso que sea el humo, el cual será tanto mas blanco, quanto mas próximo á su principio, y tanto mas azul, quanto mas remoto.

El fuego parecerá mas ó menos oscuro, segun la cantidad de humo que se ponga delante de la vista.

Cuando el humo está lejano, los objetos que estan detras estan mas claros.

Pintese un pais confuso, como si hubiera una espesa niebla, con humo en diversas partes, dejándose ver la llama que siempre hay al principio de sus mas densos globos; y los montes mas altos se verán mas distintamente en su cima que en su falda, como sucede cuando hay mucha niebla.

§ CCCXXXII.

Varios preceptos para la Pintura.

Toda superficie de cuerpo opaco participa del color que tenga el objeto trasparente que se halle entre la superficie y la vista; y tanto mas intensamente, quanto mas denso sea el objeto, y quanto mas apartado esté de la vista y de la superficie.

El contorno de todo cuerpo opaco debe estar menos decidido á proporcion de lo distante que esté de la vista.

La parte del cuerpo opaco que esté mas próxima á la luz que la ilumina, estará mas clara; y la que se halle mas cercana á la sombra que la oscurece, mas oscura.

Toda superficie de cuerpo opaco participa del color de su objeto con mas ó menos impresion, segun lo remoto ó cercano que se halle dicho objeto, ó segun la mayor ó menor fuerza de su color. Los objetos vistos entre la luz y la sombra parecerán de mucho mas relieve que en la luz ó en la sombra.

Si las cosas lejanas se pintan muy concluidas y decididas, parecerá que estan cerca; por lo que procurará el Pintor que los objetos se distingan á proporcion de la distancia que representan. Y si el objeto que copia tiene el contorno confuso y dudoso, lo mismo lo debe imitar en la Pintura.

En todo objeto distante parece su contorno confuso y mal señalado por dos razones: la una es porque llega á la vista por un ángulo tan pequeño, y se disminuye tanto, que viene á sucederle lo que á los objetos pequeñísimos, que aunque esten arrimados á la vista, no es posible el distinguir su figura, como por ejemplo las uñas de los dedos, las hormigas, ó cosa semejante. La otra es que se interpone entre la vista y el objeto tanto aire, que por sí se vuelve grueso y espeso, y con su blancura aclara las sombras, y de oscuras las vuelve de un color que tiene el medio entre el negro y el blanco, que es el azul.

Aunque la larga distancia hace perder la evidencia de la figura de muchos objetos; con todo, aquellos que esten iluminados por el sol parecerán con mucha claridad y distincion; pero los que no, quedarán rodeados de sombra y confusamente. Y como el aire, cuanto mas bajo es mas

grueso, los objetos que esten en bajo llegarán á la vista no distintamente; y al contrario.

Cuando el sol pone encendidas á las nubes que se hallan por el horizonte, participarán tambien del mismo color aquellos objetos, que por lo distantes parecian azules: de aqui se originará una tinta con lo azul y lo rojo, que dará mucha alegría y hermosura á un pais, y todos los objetos que reciban la luz de este rosicler, si son densos, se verán muy distintamente y de color encendido.

El aire, igualmente, para que esté trasparente participará tambien de este mismo color, á manera del que tienen los lirios.

El aire que se halla entre el sol y la tierra al tiempo de ponerse aquel, ó al salir, debe siempre ocupar todas las cosas que estan detras de él mas que ninguna otra parte. Esto es, porque el aire entonces tira mas á blanco.

No se señalarán los perfiles ó contornos de un cuerpo de modo que insista sobre otro, sino que cada figura resalte por sí misma.

Si el término de una cosa blanca insiste sobre otra cosa blanca, si es curvo, hará oscuro por su naturaleza, y será la parte mas oscura que tenga la masa luminosa; pero si cae sobre campo oscuro, entonces el término parecerá la parte mas clara de la masa *oscura* ¹.

La figura que insista en campo mas variado resaltará mas que cualquiera otra.

A larga distancia lo primero que se pierde es el término de aquellos cuerpos de color semejante, si se mira el uno sobre el otro, como cuando se ve la copa de una encina sobre otra. A mayor distancia se perderá de vista el término ó contorno de los cuerpos que tengan una media tinta, si insisten unos sobre otros, como árboles, barbechos, murallas, ruinas, montes ó peñascos; y lo último

1 Aquí parece que debe decir *oscura* segun el contexto, aunque en el original dice *luminosa*.

se perderá el término de los cuerpos que caigan claro sobre oscuro, y oscuro sobre claro.

De dos objetos colocados á igual altura sobre la vista, el que esté mas remoto de ella parecerá que está mas bajo: pero si estan situados bajo los ojos, el mas próximo á la vista parecerá mas bajo: y los paralelos laterales concurrirán al parecer en un punto (30).

Los objetos situados cerca de un rio se divisan menos á larga distancia, que los que estan lejos de cualquier sitio húmedo ó pantanoso.

Entre dos cosas igualmente densas, la que esté mas cerca de la vista parecerá mas enrarecida, y la mas remota, mas densa.

El ojo, cuya pupila sea mayor, verá los objetos con mayor tamaño. Esto se demuestra mirando un cuerpo celeste por un pequeño agujero hecho con una aguja en un papel, en el cual como la luz no puede obrar sino en un espacio muy corto, parece que el cuerpo disminuye su magnitud respecto de los grados que se quitan á la luz.

El aire grueso y condensado, interpuesto entre un objeto y la vista, confunde el contorno del objeto, y lo hace parecer mayor de lo que es en sí. La razon es, porque la Perspectiva lineal no disminuye el ángulo que lleva al ojo las especies de aquel objeto, y la perspectiva de los colores la impele y mueve á mayor distancia de la que tiene; y asi la una lo aparta de la vista, y la otra lo conserva en su magnitud.

Cuando el sol está en el ocaso, la niebla que cae condensa el aire, y los objetos á quienes no alcanza el sol quedan oscurecidos y confusos, poniéndose los otros á quienes da el sol de color encendido y amarillo, segun se advierte al sol cuando va á ponerse. Estos objetos se perciben distintamente, en especial si son edificios y casas de alguna Ciudad ó lugar, porque entonces la sombra que hacen es muy oscura, y parece que aquella claridad que tienen nace de una cosa confusa é incierta; porque todo lo

que el sol no registra, queda de un mismo color.

El objeto iluminado por el sol lo es tambien por el aire, de modo que se producen dos sombras, de las cuales aquella será mas fuerte, cuya línea central se dirija en de-rechura al sol. La línea central de la luz primitiva y derivativa ha de coincidir con la línea central de la sombra primitiva y derivativa (31).

Mirando al sol en el poniente, hace el espectáculo mas hermoso, pues entonces ilumina con sus rayos la altura de los edificios de una Ciudad, los castillos, los corpulentos árboles del campo, y los tiñe á todos de su color, quedando lo restante de cada uno de estos objetos con poco relieve; porque como solo reciben la luz del aire, tienen poca diferencia entre sí sombras y claros, y por esto resaltan poco. Las cosas que en ellos sobresalen algo, da en ellas el sol, y, como queda dicho, se imprime en ellas su color: por lo que con la misma tinta que se pinte el sol se ha de mezclar aquella con que el Pintor toque los claros de estos objetos.

Muchas veces sucede que una nube parece oscura, sin que la haga sombra otra nube separada de ella; y esto sucede segun la situacion de la vista; porque suele verse solo la parte umbrosa de la una, y de la otra la parte iluminada.

Entre varias cosas que esten á igual altura la que esté mas distante de la vista parecerá mas baja: la nube primera, aunque está mas baja que la segunda, parece que está mas alta, como demuestra en la figura XIX el segmento de la pirámide de la primera nube baja M A, respecto de la segunda N M. Esto sucede cuando creemos ver una nube oscura mas alta que otra iluminada por los rayos del sol en oriente ó en occidente.

Fig. XIX.

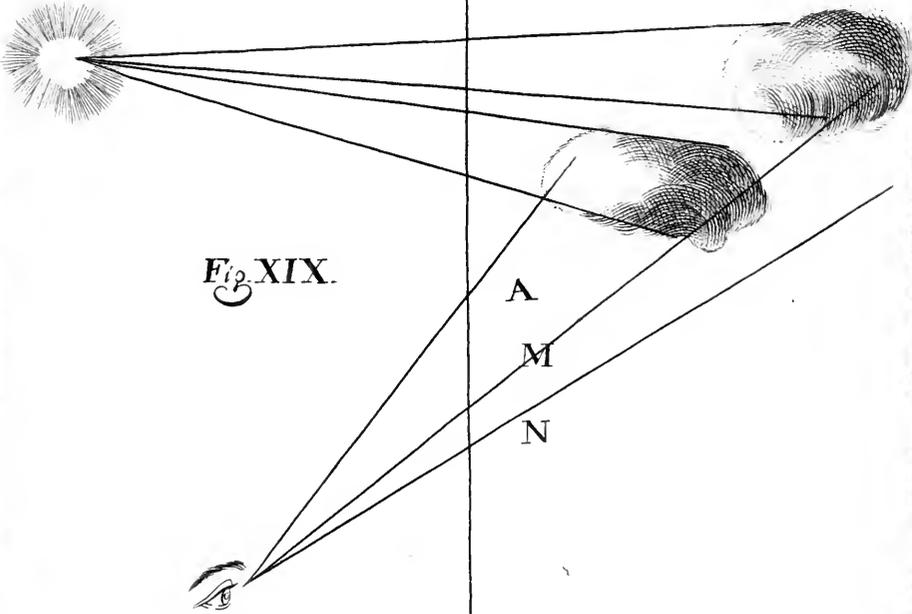
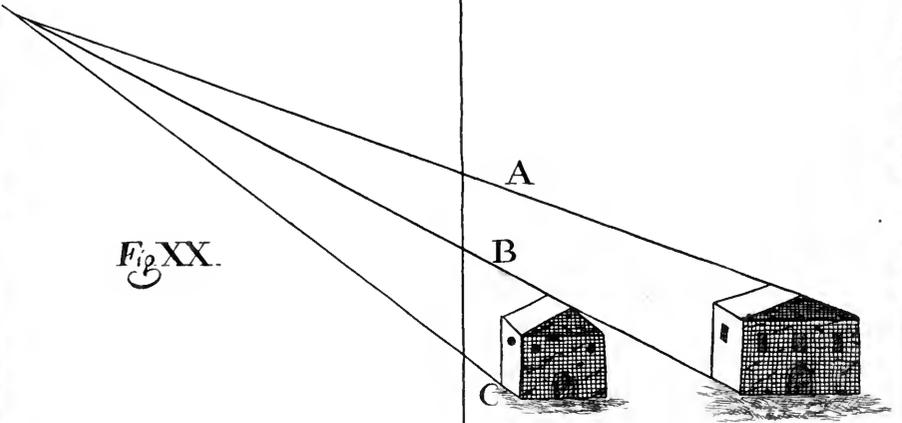


Fig. XX.



§ CCCXXXIII.

Por qué una cosa pintada, aunque la perciba la vista bajo el mismo ángulo que á otra mas distante, no parecé nunca tan remota como la otra que lo está realmente.

Supongamos que en la pared B C pinto yo una casa que ha de fingir que dista una milla; y despues pongo otra que está realmente á la misma distancia, y ambas estan de tal modo que la pared A C corta la pirámide visual con segmento igual: digo, que nunca parecerán á la vista estos dos objetos ni de igual tamaño, ni de igual distancia. *Figura XX.* (32).

§ CCCXXXIV.

De los campos.

El campo de las figuras es una parte principalísima de la Pintura, en los cuales se advierte distintamente el término de aquellos cuerpos que son naturalmente convexos y la figura de ellos, aun cuando su color sea el mismo que el del campo. La razon es, porque el término convexo de un cuerpo no recibe la luz del mismo modo que la recibe lo demas del campo, pues muchas veces será aquel mas claro, ó mas oscuro que este. Pero si en este caso el término de un cuerpo viniese á quedar del mismo color que el campo, sin duda quedaria muy confusa su figura en aquella parte; lo cual debe evitar ingeniosamente el Pintor hábil, puesto que su fin no es otro que el de que las figuras resalten bien sobre el campo; y en las circunstancias dichas sucede al contrario, no solo en la Pintura, sino tambien en las cosas de bulto.

§ CCCXXXV.

Cómo se ha de juzgar una obra de Pintura.

Primeramente se ha de ver si las figuras tienen aquel relieve que conviene al sitio en que estan; despues la luz que las ilumina, de modo que no haya las mismas sombras á los extremos del cuadro que en el medio; porque una cosa es estar circundado de sombras, y otra el tener sombra solo de un lado. Las figuras que estan hácia el centro del cuadro estan rodeadas de sombra, porque las quitan la luz las otras que se interponen; y las que se hallan entre la luz y las demas del cuadro solo tienen sombra de un lado: porque por una parte está la composicion de la historia que representa oscuridad, y donde no está esta da el resplandor de la luz que esparce claridad. En segundo lugar se examinará si la composicion ó colocacion de las figuras está arreglada al caso que se quiere representar en el cuadro. Y en tercer lugar se notará si las figuras tienen la precisa viveza cada una en particular.

§ CCCXXXVI.

Del relieve de las figuras distantes de la vista.

El cuerpo opaco que está mas apartado de la vista, demostrará menos relieve; porque el aire interpuesto altera las sombras, por ser mucho mas claro que ellas, y las aclara, con lo cual se quita la fuerza del oscuro, que es lo que le hace perder el relieve.

§ CCCXXXVII.

Del contorno de los miembros iluminados.

Cuanto mas claro sea el campo, mas oscuro parecerá el término de un miembro iluminado; y cuanto mas oscuro sea aquel, mas claro parecerá este. Y si el término es plano é insiste sobre campo claro de igual color que la claridad del término, debe ser este insensible.

§ CCCXXXVIII.

De los contornos.

Los contornos de las cosas de segundo término no han de estar tan decididos como los del primero. Por lo cual cuidará el Pintor de no terminar con inmediacion los objetos del cuarto término con los del quinto, como los del primero con el segundo; porque el término de una cosa con otra es de la misma naturaleza que la línea matemática, mas no es línea; pues el término de un color es principio de otro color, y no se puede llamar por esto línea; porque no se interpone nada entre el término de un color antepuesto á otro, sino el mismo término, el cual por sí no es perceptible. Por cuya razon en las cosas distantes no debe expresarlo mucho el Pintor.

§ CCCXXXIX.

De las encarnaciones, y de los objetos remotos de la vista.

En las figuras y demas objetos remotos de la vista solo debe poner el Pintor las masas principales de claro y oscuro sin decision total, sino confusamente; y las figuras de este género solo se han de pintar cuando se finge que el

aire está nublado ó al acabar el dia: y sobre todo guárdese de hacer sombras y claros recortados, como ya he dicho, porque luego mirándolas de lejos, no parecen sino manchas, y desgracian mucho la obra. Acuérdesese tambien el Pintor que nunca debe hacer las sombras de manera que lleguen á perder por su oscuridad el color local de donde se producen, si ya no es que se halla la figura situada en un parage tenebroso. Los perfiles no han de estar muy decididos; los cabellos no han de ir separados, y solo en las cosas blancas se ha de tocar el claro de la luz con blanco puro, el cual ha de demostrar la primitiva belleza de aquel color en donde se coloca.

§ CCCXL.

Varios preceptos para la Pintura.

El contorno y figura de cualquier parte de un cuerpo umbroso no se puede distinguir ni en sus sombras, ni en sus claros: pero las partes interpuestas entre la luz y la sombra de tales cuerpos se distinguen exactamente. La Perspectiva que se usa en la Pintura tiene tres partes principales: la primera trata de la disminucion que hace el tamaño de los objetos á diversas distancias: la segunda trata de la disminucion de sus colores; y la tercera del oscurecimiento y confusion de contornos que sobreviene á las figuras vistas desde varias distancias.

El azul del aire es un color compuesto de claridad y tinieblas. Llamo á la luz causa de la iluminacion del aire en aquellas partículas húmedas que estan repartidas por todo él: las tinieblas son el aire puro que no está dividido en átomos ó partículas húmedas en donde puedan herir los rayos solares. Para esto puede servir de ejemplo el aire que se interpone entre la vista y una montaña sombría á causa de la muchedumbre de árboles que en ella hay, ó sombría solamente en aquella parte en donde no da el sol,

y entonces el aire se vuelve azul allí, y no en la parte luminosa, ni menos en donde la montaña esté cubierta de nieve.

Entre otras cosas igualmente oscuras y distantes, la que insista sobre campo mas claro, se verá con mas distincion; y al contrario.

El objeto que tenga mas blanco y negro tendrá asimismo mas relieve que cualquier otro: no obstante, el Pintor debe poner en sus figuras las tintas mas claras que pueda; pues si su color es oscuro, quedan con poco relieve y muy confusas desde lejos; porque entonces todas las sombras son oscuras, y en un vestido oscuro hay poca diferencia entre la luz y la sombra, lo que no sucede en los colores claros.

§ CCCXLI.

Por qué las cosas copiadas perfectamente del natural no tienen al parecer el mismo relieve que el original.

No es posible que una pintura, aunque imite con suma perfeccion al natural en el contorno, sombras, luces y colorido, parezca del mismo relieve que el original, si ya no es que se mire este á una larga distancia y solo con un ojo. Pruébese asi: sean los ojos A B que miran al objeto C con el concurso de las líneas centrales de ellos A C, B C: digo que las líneas laterales de las referidas centrales registran el espacio G D que está detras del objeto, y el ojo A ve todo el espacio E D, y el B todo el P G. Luego ambos ojos registran toda la parte P E detras del objeto C: de modo que este queda trasparente segun la definicion de la transparencia, detras de la cual nada puede ocultarse: y esto es lo que no puede suceder cuando con solo un ojo se mira un objeto mayor que él. Esto supuesto, queda probado nuestro aserto; porque una cosa pintada ocupa todo el espacio que tiene detras, y por ninguna parte es

posible registrar cosa alguna del lugar que tiene á su espalda su circunferencia. *Figura XXI.*

§ CCCXLII.

Las figuras han de quedar despegadas del campo á la vista: esto es, de la pared donde estan pintadas.

Puesta una figura en campo claro é iluminado, tendrá mucho mas relieve que en otro oscuro. La razon es, porque para dar relieve á una figura, se la sombrea aquella parte que está mas remota de la luz, de modo que queda mas oscura que las otras; y yendo luego á finalizar en campo oscuro tambien, se confunden enteramente los contornos: por lo cual si no le viene bien el poner algun reflejo, queda la obra sin gracia, y desde lejos no se distinguen mas que las partes luminosas, y parece que las sombreadas son parte del campo, con lo cual quedan las figuras como cortadas, y resaltan tanto menos, quanto mas oscuro es el campo.

§ CCCXLIII.

Máxima de Pintura.

Las figuras tienen mucha mas gracia si estan con luz universal, que cuando solo las alcanza una luz escasa y particular: porque la luz grande y clara abraza todos los relieves del cuerpo, y las pinturas hechas de este modo parecen desde lejos muy agraciadas; pero las que tienen poca luz, estan cargadas de sombra: de modo que vistas desde lejos, no parecen sino manchas oscuras.

Fig. 160

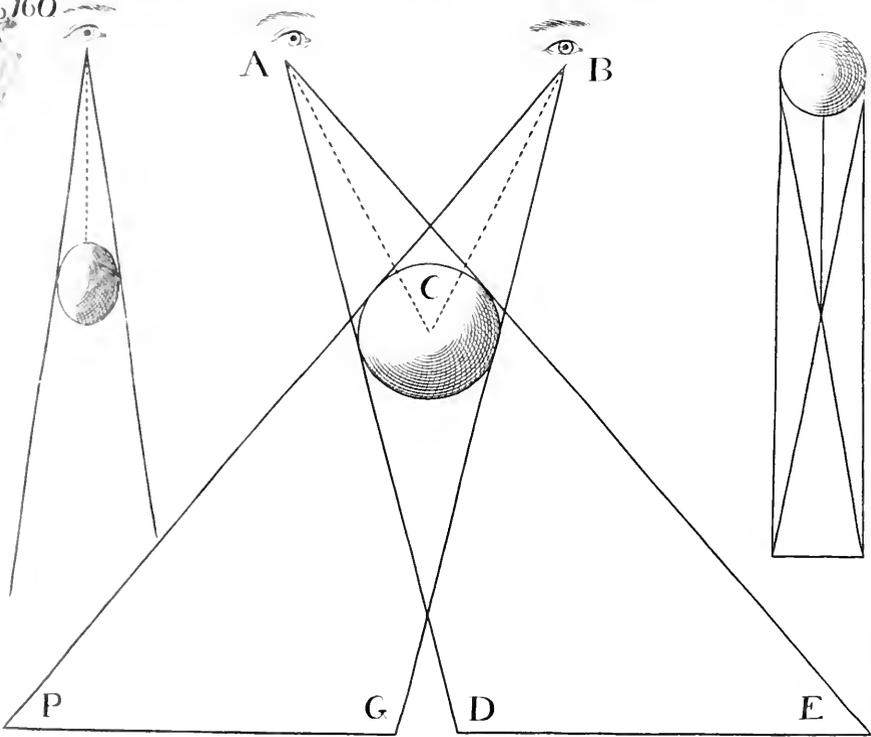


Fig. XXI.

§ CCCXLIV.

Del representar los varios paises del mundo.

En los parages marítimos ó cercanos al mar que estan al mediodia no se debe representar el invierno en los árboles y prados del mismo modo que en los paises remotos del mar que estan al norte, excepto aquellos árboles que cada año echan hoja (33).

§ CCCXLV.

Del representar las cuatro estaciones del año.

El otoño se representará pintando todas las cosas adecuadas á esta estacion, haciendo que empiecen las hojas de los árboles á ponerse amarillas en las ramas mas envejecidas, mas ó menos, segun la esterilidad ó fertilidad del terreno en donde se halla la planta; y no se ha de seguir la práctica de muchos que pintan todos los géneros de árboles, aunque haya entre ellos alguna distancia, con una misma tinta verde; pues el color de los prados y peñascos, y el principio de cada planta varía siempre, porque en la naturaleza hay infinita variedad.

§ CCCXLVI.

Del pintar el viento.

Cuando se representan los soplos del viento, ademas del abatimiento de las ramas y movimiento de las hojas hácia la parte del aire, se deben figurar tambien los remolinos del polvo sutil mezclado con el viento tempestuoso.

§ CCCXLVII.

Del principio de la lluvia.

La lluvia cae por entre el aire á quien oscurece, y por el lado del sol se ilumina y toma la sombra del opuesto, como se ve en la niebla; y la tierra se oscurece, porque la lluvia la quita el resplandor del sol. Los objetos que se ven á la otra parte de la lluvia no se pueden distinguir sino confusamente; pero los que estan próximos á la vista se perciben muy bien; y mucho mejor se distinguirá un objeto visto entre la lluvia umbrosa que entre la lluvia clara. La razon es, porque los objetos vistos entre lluvia umbrosa solo pierden las luces principales; pero los otros pierden las luces y las sombras: porque la masa de su claro se mezcla con la claridad del aire iluminado, y la del oscuro se aclara con ella tambien.

§ CCCXLVIII.

De la sombra que hace un puente en el agua.

Nunca se verá la sombra de un puente en el agua que pasa por debajo, á menos que por haberse esta enturbiado, no haya perdido la facultad de trasparentar. La razon es, porque el agua clara tiene la superficie lustrosa y unida, y representa la imagen del puente en todos los parages comprendidos entre ángulos iguales entre la vista y el puente: debajo de este trasparenta tambien al aire en el mismo sitio donde debia estar la sombra del puente; lo cual no lo puede hacer de ninguna manera el agua turbia, porque no trasparenta, antes bien recibe la sombra, como hace un camino lleno de polvo.

§ CCCXLIX.

Preceptos para la Pintura.

La Perspectiva es la rienda, y el timon de la Pintura.

El tamaño de la figura que se pinte deberá manifestar la distancia á que se mira. En viendo una figura del tamaño natural se debe considerar que está junto á la vista.

§ CCCL.

Sigue la misma materia.

La balanza está siempre en la línea central del pecho que va desde el ombligo arriba, y así participa del peso accidental del hombre y del natural. Esto se demuestra con extender el brazo; pues alargándolo todo, hace entonces el puño lo mismo que el contrapeso puesto en el extremo de la romana: por lo cual necesariamente se echa tanto peso á la otra parte del ombligo, como tiene el peso accidental del puño; y así debe levantarse un poco el talon.

§ CCCLI.

De la Estatua.

Para hacer una figura de mármol se hará primero una de barro, y luego que esté concluida y seca, póngase en un cajon capaz de contener en su hueco la piedra de que se ha de hacer la estatua, despues que se saque la de barro. Puesta, pues, dentro del cajon esta, se introducirán por varios agujeros diversas varas hasta que toquen á la superficie de la figura cada una por su parte: el resto de la vara que queda fuera se teñirá de negro, y se señalará cada una de ellas correspondientemente al agujero por

donde entró, de modo que no puedan trocarse. Sáquese la figura de barro, y métase la piedra, la cual se irá desbastando por su circunferencia hasta que las varas se escondan en ella en el punto de su señal; y para hacer esto con mas comodidad, el cajon se ha de poder levantar en alto, llevando siempre la piedra dentro: lo cual se podrá conseguir facilmente con el auxilio de algunos hierros.

§ CCCLII.

Para dar un barniz eterno á una pintura.

NOTA.

„La confusion, oscuridad é inconexion de las proposiciones de este § es tal, que no es posible entenderla; por lo cual, como la experiencia enseña que la empresa es punto menos que imposible, se ha omitido.”

§ CCCLIII.

Modo de dar el colorido en el lienzo.

Póngase el lienzo en el bastidor; désele una mano ligera de cola, y déjese secar: dibújese la figura, y píntense luego las carnes con pinceles de seda, y estando fresco el color, se irán esfumando ó deshaciendo las sombras segun el estilo de cada uno. La encarnacion se hará con albáyalde, laca y ocre, las sombras con negro y *mayorica*, y un poco de laca ó lapiz rojo (34). Deshechas las sombras se dejarán secar, y luego se retocarán en seco con laca y goma, que haya estado mucho tiempo en infusion con agua engomada, de modo que esté líquida, lo que es mucho mejor; porque hace el mismo oficio, y no da lustre. Para apretar mas las sombras, tómenese de la laca dicha y tinta (de la China), y con esta sombra se pueden sombrear muchos co-

lores; porque es trasparente, como son el azul, la laca y otras varias sombras: porque diversos claros se sombrean con laca simple engomada sobre la laca destemplada, ó sobre el bermellon templado y seco.

§ CCCLIV.

Máxima de Perspectiva para la Pintura.

Cuando en el aire no se advierta variedad de luz y oscuridad, no hay que imitar la perspectiva de las sombras, y solo se ha de practicar la perspectiva de la disminucion de los cuerpos, de la disminucion de los colores, y de la evidencia ó percepcion de los objetos contrapuestos á la vista. Esta es la que hace parecer mas remoto á un mismo objeto en virtud de la menos exacta percepcion de su figura. La vista no podrá jamas sin movimiento suyo conocer por la Perspectiva lineal la distancia que hay entre uno y otro objeto, sino con el auxilio de los colores.

§ CCCLV.

De los objetos.

La parte de un objeto que esté mas cerca del cuerpo luminoso que le ilumina será mas clara. La semejanza de las cosas en cada grado de distancia pierde su potencia: esto es, quanto mas distante se halle de la vista, tanto menos se percibirá por la interposicion del aire su semejanza.

§ CCCLVI.

De la disminucion de los colores y de los cuerpos.

Obsérvese con cuidado la disminucion de cualidad de los colores, junto con la de los cuerpos en donde se emplean.

§ CCCLVII.

De la interposicion de un cuerpo trasparente entre la vista y el objeto.

Cuanto mayor sea la interposicion trasparente entre la vista y el objeto, tanto mas se trasmuta el color de este en el de aquel. Cuando el objeto se interpone entre la luz y la vista por la línea central, que va desde el centro de la luz al del ojo, entonces quedará el objeto absolutamente privado de luz.

§ CCCLVIII.

De los paños de las figuras y sus pliegues.

Los paños de las figuras deben tener sus pliegues segun como ciñen los miembros á quienes visten: de modo que en las partes iluminadas no se debe poner un pliegue de sombra muy oscura, ni en los oscuros se debe tampoco poner un pliegue muy claro: igualmente deben ir los pliegues rodeando en cierto modo los miembros que cubren, y no con lineamentos que los corten, ni con sombras que hundan la superficie del cuerpo vestido mas de lo que debe estar; sino que deben pintarse los paños de suerte que no parezca que no hay nada debajo de ellos: ó que es solo un lio de ropa que se ha desnudado un hombre, como hacen muchos, los cuales enamorados de la multitud de pliegues amontonan una infinidad de ellos en una figura, olvidándose del efecto para que sirve el paño, que es para vestir y rodear con gracia los miembros en donde está, y no llenarlos de aire ó de pompas abultadas en todas las partes iluminadas. No por esto digo que no se deba poner un buen partido de pliegues; pero esto se ha de hacer en aquellos parages en donde la figura recoge y reúne la ropa entre un miembro y el cuerpo. Sobre todo cuidese de dar va-



riedad á los paños en un cuadro historiado, haciendo los pliegues de una figura grandes á lo largo, y esto en los paños recios; en otra muy ligeros y sueltos, y que no sea oblicua su direccion; y en otras torcidos.

§ CCCLIX.

'De la naturaleza de los pliegues de los paños.

Muchos gustan de hacer en un partido de pliegues ángulos agudos y muy señalados: otros quieren que apenas se conozcan; y otros finalmente no admiten ángulo alguno, sino en vez de ellos una línea curva.

§ CCCLX.

Cómo se deben hacer los pliegues de los paños.

Aquella parte del pliegue que se halla mas remota de sus estrechos términos se arrimará mas á su primera disposicion. Todas las cosas por naturaleza desean mantenerse en su ser: el paño como es igualmente tupido y recio por un lado como por otro, quiere siempre estar plano; y asi cuando se halla obligado con algun pliegue ó doblez á dejar su natural propension, en observando la fuerza que hace en aquella parte en donde está mas oprimido, se verá que en el parage mas remoto de esta opresion se va acercando á su primer estado natural, esto es, á estar extendido. Sirva de ejemplo A B C pliegue de un paño como el referido. A B sea el sitio en que el paño está oprimido y plegado; y habiendo dicho que la parte mas remota de sus estrechos términos se arrimará mas á su primera disposicion; estando la parte C mas lejos de ellos, será el pliegue mucho mas ancho en C que en toda su demas extension. *Lámina XX.*

§ CCCLXI.

Cómo se han de hacer los pliegues en los paños.

En un paño no se deben amontonar confusamente muchos pliegues, sino que solamente se deben emplear estos en los parages en que agarra á aquellos la mano ó el brazo, y lo restante debe dejarse suelto naturalmente. Los pliegues se deben copiar del natural; esto es, si se quiere hacer un paño de lana, háganse los pliegues segun los del natural; y si de seda ó paño muy fino, ó de tela grosera, se irán diversificando segun la naturaleza de cada cosa; y no acostumbrarse, como muchos, á los pliegues de un modelo vestido de papel; pues te apartará considerablemente de la verdad.

§ CCCLXII.

De los pliegues escorizados.

En donde la figura escorza se han de poner mas pliegues que en donde no escorza; y los miembros deben estar rodeados de pliegues espesos, y que giren alrededor de ellos. Sea E el punto de la vista; M N alarga el medio de cada uno de los círculos de sus pliegues, por estar mas remotos de la vista; N O los demuestra rectos, porque se ven de frente; y P Q al contrario. *Lámina XXI.*

§ CCCLXIII.

Del efecto que hacen á la vista los pliegues.

Las sombras que se interponen entre los pliegues de las ropas que rodean un cuerpo humano serán tanto mas oscuras, quanto mas en derechura esten de la vista las concavidades que producen las tales sombras; quiero decir,





cuando se halle la vista entre la masa del claro y la del oscuro de la figura.

§ CCCLXIV.

De los pliegues de las ropas.

Los pliegues de las ropas en cualquiera disposicion deben demostrar con sus lineamentos la actitud de la figura, de modo que no quede duda alguna de ella á quien la mire: ni tampoco ha de cubrir un pliegue con su sombra un miembro de suerte que parezca que penetra la profundidad del pliegue por la superficie del miembro vestido. Si se pintan figuras con muchas vestiduras, cuídese de que no parezca que la última de estas cubre solo los huesos de la tal figura, sino los huesos y la carne juntamente con las demas ropas que la cubren, con el volumen que requiera la multitud de las vestiduras.

§ CCCLXV.

Del horizonte representado en las ondas del agua.

El horizonte se representará en el agua por el lado que alcanza la vista y el mismo horizonte, segun la proposicion 6.^a; como demuestra el horizonte F á quien mira el lado B C, y la vista igualmente. Y asi cuando el Pintor tenga que representar un conjunto de aguas, advierta que no podrá ver el color de ellas, sino segun la claridad ú oscuridad del sitio en donde él se halle, mezclado con el color de las demas cosas que haya delante de él (35). *Lámina XVIII. Figura II.*

NOTAS

AL TRATADO DE LA PINTURA

DE VINCI.

§ XXI.

(1) **A**conseja Vinci aqui la variedad de las formas y aspectos, porque de ella depende la hermosura y perfeccion de una obra. Porque si en todas las figuras de una historia se siguiese la proporcion y belleza de la estatua Griega, faltaria tal vez la belleza y proporcion necesaria á la obra. Por ejemplo: si en el célebre cuadro de Rafael, llamado *el pasmo de Sicilia*, hubiera el autor pintado á uno de los Sayones que alli se ven con una disposicion en sus miembros igual á la de Jesucristo, no fuera tan alabado como es: pues cada figura ha de manifestar en los lineamentos exteriores de su rostro y cuerpo las propiedades interiores, ó la intencion de su ánimo. Aun en un lienzo en que se representára el baño de Diana con multitud de Ninfas, debe haber diferencia en la proporcion de sus cuerpos y semblantes; pues de otro modo resultaria una belleza, digámoslo asi, muy monotona.

§ XXIV.

(2) Este documento tiene alguna restriccion, en el cual da á entender que el estudio é imitacion de la naturaleza debe ser el único afan del Pintor; pero asi como para la total comprension de una ciencia es menester ir aprendiendo ó imitando los progresos que en ella hicieron

los Maestros y demas hombres eminentes; del mismo modo el jóven aplicado debe estudiar y anhelar á la imitacion de la naturaleza, siguiendo las huellas de aquel profesor cuyo estilo se adapte mas á su genio.

§ XXX.

(3) Como en la mayor parte de los cuadros historia-dos hay muchas figuras, cuya vista está interrumpida en parte por la interposicion de otras; muchos suelen dibujar solamente las partes que se ven, con lo cual es muy difícil que queden los miembros con aquella conexion y correspondencia que deben tener entre sí. Por esto, pues, establece Vinci esta máxima digna de toda atencion y observacion.

§ XXXII.

(4) Esto puede servir principalmente para hacer un pais por el natural, ó cosa semejante: pues para lo demas es tan arriesgada esta práctica, como difícil la ejecucion sin auxilio alguno.

§ XLIII.

(5) El movimiento de los miembros del hombre lo ejecutan los músculos y tendones visiblemente, pero no los nervios, como aqui dice Vinci; pues aunque el espíritu animal conducido por ellos es uno de los agentes principales para el movimiento, como es invisiblemente, no es de la inspeccion del Pintor su noticia. Lo que dice de las cuerdas *convertidas en sutilísimos cartilagos*, es absurdo del todo.

§ LIX.

(6) Según acredita la experiencia nunca puede parecer una bola circular ó una esfera de figura oval á la vista; porque de cualquiera parte que se la mire, siempre presenta á la vista un círculo perfecto. Esto supuesto, no parece muy arreglado al natural este documento; pero esta opinion no carece de sectarios, y tal vez Vinci seria uno de ellos.

§ CXXI.

(7) Este documento es de aquellos que indispensablemente necesitan explicacion de viva voz del Maestro que lo da; pues de otro modo es muy dificil comprender (segun la oscura expresion del original) el modo de hacer las mezclas de colores y tintas que dice; y casi imposible adivinar á qué conducen semejantes mezclas, cuando no se propone objeto alguno á quien imitar con ellas. Estas faltas é inconvenientes suceden siempre en las obras que se publican despues de muerto el autor, como la presente.

§ CXXXVI.

(8) Poniendo delante de un color un velo mas ó menos tupido, ó un cristal mas ó menos oscuro, pierde el color parte de su viveza.

§ CLXII.

(9) Estas razones que aqui cita Vinci estarian en alguna nota ó apéndice de esta obra, que no pudo llegar á las manos del Editor; porque no se encuentran en el resto de ella.

§ CLXVIII.

(10) Segun se demuestra en todo género de esqueletos, la misma proporcion hay entre el grueso de la parte de hueso que compone la articulacion, y lo restante de él en un niño, que en un adulto. El espacio entre una y otra articulacion es por lo regular mucho mas abultado; porque alli estan los cuerpos de los músculos que son carnosos, y esto sucede igualmente en el niño que en el adulto. Es verdad que los niños tienen mas gordura en las partes exteriores del cuerpo que en las interiores, lo que sucede al contrario en los adultos proporcionalmente, y asi dichas partes han de ser mas abultadas en los niños respectivamente que en los hombres.

Dice Vinci que la coyuntura está sola sin ligamento alguno de los que cubren y ligan á un mismo tiempo el hueso; lo cual es falso, porque toda articulacion está cubierta de todos los ligamentos que sirven para afianzarla, y aun en algunas pasan por encima algunos músculos y tendones. Este error será tal vez, como ya se ha advertido en el prólogo, ó alteracion de las copias de la obra, ó defecto del arte anatómico en aquellos tiempos.

§ CLXXI.

(11) Gran lástima es que no haya llegado á nosotros este tratado, pues en lo concerniente á la Pintura seria digno de la capacidad de tan grande hombre.

§ CLXXVI.

(12) Los músculos que en este § llama Vinci *domésticos* y *silvestres* serán sin duda todos los que sirven para

los movimientos del *carpo* ó muñeca, y para la flexion y extension de los dedos, todos los cuales se hallan en el antebrazo, á excepcion de algunos que tienen su origen en la parte inferior del *húmero* y sus *condilos*.

§ CCXII.

(13) Aunque no ha llegado á nuestras manos el libro que cita Vinci como suyo en este §, son tantos los documentos que da este Tratado acerca del movimiento natural del hombre, que basta para que los profesores estudien una parte tan esencial para la belleza y propiedad de las figuras de un cuadro.

§ CCXXVII.

(14) La parte posterior del muslo la componen varios musculos que seria prolijo el referirlos ahora, y asi no podemos acertar con el que menciona aqui Vinci. En la garganta y espaldilla hay tambien muchísimos; por lo que tambien es casi imposible saber de cual de ellos habla el autor. La nalga la forman tres músculos llamados *glúteos*. El músculo del espinazo que nombra aqui Leonardo seran tal vez los *sacro-lumbares*, *largos-dorsales* y *grandes-espinosos* ó *semiespinosos*, los *espinosos* y los *sacros*, que son los que hacen el movimiento de extension de la *espina*; á los que se pueden añadir los *cuadrados* de los lomos, aunque el uso de estos es servir á la flexion de dicha parte. El del estómago son los *rectos* del *abdómen*.

§ CCXXVIII.

(15) Segun las observaciones mas exactas de la Anatomía no hay nada de lo que aqui dice Vinci.

§ CCXXIX.

(16) Estos huesos, segun parece, serán unos huesecillos llamados *sesamoideos*, que se encuentran en las articulaciones de los huesos del *metacarpo* y *metatarso* con las primeras *falanges* de los dedos; y tambien suelen hallarse en algunos otros sitios del cuerpo, los cuales estan unidos á los tendones, de modo que parece son alguna porcion de estos osificada, y sirven para facilitar el movimiento de los dichos huesos y de los músculos flexores de los dedos. Su número es indeterminado, y en los niños no se encuentran hasta cierta edad, en la que son cartilagosos por mucho tiempo. Los que dice Vinci que se hallan en la espaldilla, serán tal vez las *apófisis* ó eminencias que alli se ven; pues ningun Anatómico dice haber encontrado en dichas partes y sus articulaciones ningun *sesamoideo*. Todo esto solo se puede percibir en la discccion del cadaver; pero no en la figura vestida de toda su carne, ni menos en el esqueleto, porque se pierden estos huesecillos por su pequeñez, excepto la *rótula*; y asi el Pintor no tiene necesidad de saberlo, y solo se pone aqui para explicar este § con arreglo á la Anatomía moderna.

§ CCXXX.

(17) Toda la explicacion que hace Vinci en este § conviene exactamente á los dos músculos llamados *rectos* que hay en el *abdómen*, uno á cada lado, cuyo oficio es doblar y extender el cuerpo del modo que refiere.

§ CCXXXIV.

(18) Los músculos que sirven para la extension y fle-

xion del antebrazo son cuatro. Los dos de la flexion son el *biceps*, y el *braquial interno*. El *biceps*, llamado asi porque tiene dos cabezas, está situado á lo largo de la parte anterior del hueso del brazo ó *húmero*; la una cabeza se une á la *apófisis coracoides* de la espaldilla; la otra al borde de la cavidad *glenoidal* de la misma. Luego se reunen ambas en la mitad del *húmero*, formando un solo músculo que va á terminar por un tendon fuerte en la tuberosidad que se halla en la parte interna y superior del *radio*. El *braquial interno* nace de la parte media del *húmero*; se abre en forma de horquilla al principio para abrazar el tendon inferior del músculo *deltoides*. Queda cubierto del *biceps*, y va á terminar en la parte superior é interna del *cúbito*. Los otros dos de la extension son el *triceps braquial* y el *ancóneo*. El *triceps* tiene tres cabezas que nacen, la primera de la extremidad anterior de la costilla inferior del *omoplato*; la segunda de la parte superior y externa del *húmero* debajo de su gruesa tuberosidad; la tercera de la parte interna del mismo hueso detras del tendon del *gran-dorsal*: todas tres se unen en un músculo, resultando un grueso tendon *aponebrótico* que abraza toda la extremidad del *olecránon*. El *ancóneo* es un músculo de dos ó tres pulgadas de largo, situado exteriormente al lado del *olecránon*: nace de la parte posterior del *condilo* externo del *húmero*, y se termina en la cara externa del *cúbito* unos cuatro dedos mas abajo del *olecránon*.

§ CCXXXV.

(19) Los músculos que extienden la pierna son el *recto anterior*, el *basto interno* y el *externo*, y el *cru-ral*. El *recto anterior* viene desde la parte superior de la articulacion del *femur* con los huesos de la cadera, y descendiendo por la parte anterior del muslo, abraza la *rótula* por una *aponebrósis* ó *membrana tendinosa*, y ter-

mina en las partes laterales de la extremidad superior de la *tibia* ó hueso de la pierna. Los dos *bastos* se unen por arriba, el interno al pequeño *trocanter*, y el externo al grande; despues abrazan lateralmente el muslo hasta la base de la *rótula*, en donde sus tendones se confunden con el del *recto anterior*. El *crural* está situado entre los dos *bastos*, y detras del *recto*: abraza toda la parte interior y convexa del *femur*; nace en el gran *trocanter*, y termina con una fuerte *aponebrósis*, que se confunde tambien con la del *recto anterior*, en el mismo sitio que este.

§ CCXL.

(20) Si en un cuadro, v. g., de la degollacion de los Inocentes se quisiera pintar un verdugo arrancando violentamente de los brazos de una madre á un niño para degollarle; esta figura deberia tener precisamente un movimiento compuesto, esto es, deberia estar en accion de arrebatar al niño, y de quererle herir; y asi pintándola solo con la segunda accion, quedaria defectuosa la expresion que es lo que dice Vinci en este §.

§ CCXLV.

(21) Estos primeros movimientos mentales de que habla Vinci son la tristeza, la meditacion profunda, y otros á este tenor que dejan al hombre por un rato en inaccion, y de este modo se deben expresar en la Pintura. Los segundos son la ira, el dolor sumo, el gozo &c., los cuales causan agitacion en el cuerpo humano, á veces extraordinaria, cuyas particularidades necesita el Pintor tener muy presentes.

§ CCLIV.

(22) La accion en que pinta Vinci á la figura en el caso que supone, es tan inusitada en nuestros tiempos, que no sé qué efecto causaria ver á un personage en semejante actitud.

§ CCLXXVIII.

(23) Aqui parece que habla Vinci solamente de copiar un cuadro; porque en el §. LVI dice expresamente: que *el contorno exacto de la figura requiere mucho mayor discurso é ingenio que el claroscuro*, cuya sentencia adoptan todos los inteligentes, y los Maestros del arte.

§ CCLXXIX.

(24) Facilmente se puede hallar la prueba de lo que dice Vinci á lo último de este §; pues es cierto que cuando vemos en el Teatro á los Cómicos, es menester poner cuidado para conocerlos y distinguirlos, por la mutacion que advertimos en sus rostros, á causa de darles la luz desde abajo.

§ CCXCI.

(25) Es evidente que á mediana distancia solo advertimos en los rostros de las personas que miramos las manchas principales que forman los ojos, la nariz y la boca; y por sernos la proporcion de la distancia de estas manchas, entre sí, tan conocida en las personas que tratamos con frecuencia, las conocemos al instante, aunque por estar separados no distingamos las menudencias particulares de su cara, como si las cejas son mas ó me-

nos pobladas, si los ojos son mas ó menos oscuros, si el color es mas ó menos claro, si tiene señales de viruelas &c.: por lo cual, siempre que en un retrato haga el Pintor las partes principales del rostro con igual proporcion en sus distancias, que las del original, el retrato será parecido indubitavelmente, aunque en las demas cosas no sea del todo muy exacto ó puntual.

§ CCXCVI.

(26) Lo que quiere decir Vinci en este § es esto: para que la luz que entre por la ventana del estudio del Pintor no sea recortada, como sucede á toda luz que entra por el espacio de una claraboya, quiere que el lienzo que la cubra esté pintado de negro hácia los extremos, cuyo color se irá aclarando por grados hácia el medio de la ventana, á fin de que de este modo no penetre la luz con igual fuerza por los términos de la ventana como por el centro, y asi imitará á la luz abierta del campo. Todas estas son delicadezas ó prolijidades propias del genio de un artífice tan especulativo como Vinci.

§ CCXCVII.

(27) La doctrina que da en este § Vinci es conforme á las reglas rigurosas de la Perspectiva; pero en un objeto de corta dimension, como es una cabeza, no se verifica: porque siempre que se mida con un compas de puntas curvas la altura total de una cabeza desde la punta de la barba hasta el vértice ó la parte superior del cabello, del mismo modo que miden los Escultores los miembros de un modelo para hacer una estatua arreglada á él; y despues tome la medida de la distancia de las sienes y mejillas de la misma manera que se mide el diámetro de un cañon de artillería para saber su calibre; pintada luego una cabeza

bajo estas dimensiones, precisamente ha de parecer de igual tamaño, y no mayor: pues entre dos cosas, la una pintada, y la otra verdadera que ocupan igual espacio en el aire, y el relieve natural de la segunda es igual al que demuestra la primera en virtud del claro y oscuro, precisamente ha de haber igualdad. En cuanto á la oscuridad y confusion que reina en las palabras y proposiciones de este §, repito lo que ya otra vez he dicho, y es, que una obra tantas veces copiada, y sacada á luz despues de la muerte de su autor, necesariamente padece mil alteraciones y corrupciones.

§ CCXCVIII.

(28) Segun la explicacion de este §, **N O** será la fuerza de la sombra, siendo **A D** la pared oscura; **O Y** y **N Y** serán medias tintas: **C P** la fuerza del claro, y **C Y**, **P Y** medias tintas mas claras que las otras. *Figura XVI.*

§ CCCI.

(29) En este § no puede adquirir luz ninguna el principiante, pues su explicacion es absolutamente incomprendible.

§ CCCXXXII.

(30) Cuando se camina por una calle de árboles formada por dos hileras paralelas, parece que van á concurrir en un solo punto.

(31) Quiere decir que la luz ha de estar diametralmente opuesta á la sombra.

§ CCCXXXIII.

(32) Para saber de qué pirámide habla aquí Vinci, léase con reflexion el libro I de Leon Bautista Alberti.

La razon de lo que declara este § (segun comprendo) es porque el terreno que en la Pintura representa la milla de distancia, ocupa solo aquel espacio que le da la Perspectiva, la cual solo causa la ilusion en la vista, guardando esta la posicion que debe en frente del punto, sin variar ni mudarse; pero como esto no es posible, los ojos advierten luego la diferencia que hay entre la distancia fingida y la verdadera; porque cuanto mas registran á esta, ya subiendo y ya bajando la vista, siempre la hallan mayor; y al contrario aquella.

§ CCCXLIV.

(33) Esto alude á la propiedad que debe observar el Pintor en lo que pinte en cuanto al parage, circunstancias, clima, costumbres &c.

§ CCCLIII.

(34) Como despues de la muerte de Vinci se han descubierto varios minerales y tierras que sirven de colores en la Pintura para todo, es ociosa la doctrina de este §. La significacion de la voz *mayorica* no se ha encontrado en Diccionario alguno.

§ CCCLXV.

(35) En este §, aunque muy confusamente, habla Vinci de la imagen que representa el agua, del objeto que tiene á la otra parte, como cuando vemos una laguna, y al otro lado un montecillo ó una torre, la cual se verá en las aguas siempre que la vista perciba el punto superior de dichos objetos y el espacio del agua, como demuestra la estampa.



LEON BAUTISTA ALBERTI
PINTOR FLORENTINO

VIDA
DE LEON BAUTISTA ALBERTI,
POR
RAFAEL DU FRESNE.

Público testimonio es la historia de lo ilustre y antigua que fué en Florencia la familia de Alberti; pues queriendo Scipion Amirato por ciertas miras particulares realzar el apellido de Concini, no halló mejor expediente que ponerle al lado del de Alberti, dando un mismo origen á ambas familias. Por ahora basta decir que en el año de 1304 eran ya los Albertis sugetos de mucha estimacion en Florencia, adictos al partido de los Bianchís; y en el de 1384 en las fiestas que se celebraron en aquella Ciudad por la toma de Arezzo, fueron tan magníficas las funciones que dieron, que se juzgaron mas propias de Príncipes que de particulares. En los Archivos de la República se halla que los Albertis tuvieron nueve veces el Gonfalonerato, que era el supremo grado de honor á que podian aspirar los Florentinos. Pero en las frecuentes turbulencias públicas no siempre tuvieron muy favorable á la fortuna. En el año 1387 Cipriano y Benito Alberti fueron desterrados de su patria, y en el de 1411 se expatrió hasta los niños de esta familia. En 1428 se les indultó y permitió vivir en Florencia. El dicho Cipriano fue padre de Alberto, Lorenzo y Juan. Alberto Alberti fue primero Canónigo, y en 1437 le dieron el Obispado de Camerino. El

Papa Eugenio, que fue recibido de los Florentinos con tanta suntuosidad y demostraciones de afecto en su ciudad, habiendo experimentado la virtud de este Prelado en el Concilio que celebró, le condecoró con la Púrpura Cardenalicia, mostrándose agradecido al mismo tiempo en esto á su nacion. Lorenzo su hermano dejó tres hijos llamados Bernardo, Carlos y Leon Bautista, cuyas prendas serán abundante asunto de este breve discurso. El cuidado y diligencia con que fueron educados estos tres hermanos durante la vida de su padre, lo dice el mismo Leon Bautista en el Tratado que escribió é intituló: *Comodidades é incomodidades del estudio*; en donde cuenta que tenia todas las horas distribuidas de tal modo para varios estudios, que nunca estaba ocioso.

Luego que llegó á la edad juvenil Carlos su hermano, se dedicó al cuidado de su casa sin abandonar la literatura; pero Leon Bautista no teniendo mas negocios que sus libros, se entregó de todo punto al estudio, y adelantó tanto en las ciencias, que excedió á cuantos por entonces tenían fama de literatos. La primera muestra que dió de la viveza y prontitud de su ingenio fue el engañar con una discreta é ingeniosa burla (mas feliz que la de Sigonio en adelante) el juicio y parecer de los eruditos de su tiempo; pues siendo de edad de veinte años, y hallándose en Boloña compuso ocultamente una fábula que intituló *Philodoxios*, bajo el nombre de Lépidio Cómico, la cual la publicó luego como que se habia encontrado por rara casualidad en un manuscrito antiquísimo. Imitó en ella Alberti con tal felicidad la diction y estilo antiguo de los Cómicos Latinos, que habiendo llegado á las manos de Aldo Ma-

nucio, tenido entonces por el modelo de la latinidad mas pura, la hizo inmediatamente imprimir en Luca año 1588 (A), dedicándosela á Ascanio Persio, sugeto de mucha erudicion, como obra de un escritor antiguo: *Lepidam Lepidi antiqui comici, quisquis ille sit, fabulam ad te mitto, eruditissime Persi, quae cum ad manus meas pervenerit, perire nolui; & antiquitatis rationem habendam esse duxi. Multa sunt in ea observatione digna, quae tibi, totius vetustatis solertissimo indagatori, non displicebunt, mihi certe cum placuerint &c.* El mismo Alberti se declaró en el prólogo que compuso á esta fábula á los veinte años de su edad; *non quidem cupio, non peto in laudem trahi, quod hac vigesima annorum meorum aetate hanc ineptius: scripserim fabulam: verum expecto inde haberi apud vos hoc persuasivonis non vacuum me scilicet, non exundique incure meos obvisse annos.* Con esta experiencia que hizo de sus fuerzas Alberti á esta edad, no hubo luego ciencia que no adquiriese con su aplicacion, de modo que no pasaba dia en que no leyese ó compusiese alguna cosa útil, como él mismo lo asegura; y era su entendimiento tan dócil, que parecia nacido para cualquiera arte ó ciencia. No es posible discernir si fue mejor Poeta que Orador, si escribió mejor el Latin que el Toscano, si fue mas hábil en las ciencias prácticas que en las especulativas, ó si hablaba con mas energía de las cosas sublimes, ó con mas gracia y atractivo de las regulares.

Dice la Historia que Lorenzo de Médicis, verdadero Mecenas de su siglo, quiso en una ocasión; para pasar con comodidad la rigurosa estacion del estío, juntar en la selva de Camáldoli una Academia de los sugetos mas céle-

bres en toda clase de literatura, entre los cuales obtuvieron los lugares primeros Marsilio Picino, Donato Accia-yoli, León Bautista Alberti, Alámano Rinvecino y Cristobal Landino. La conversacion de unos hombres como estos cada uno se la puede imaginar; pero entre todos solo se llevó la palma Alberti, el cual con discursos profun-dísimos, demostró que en la Eneida se esconden bajo la apariencia de varias ficciones los mas altos secretos de la Filosofia, y que Virgilio era un verdadero Filósofo, vestido y adornado con las invenciones poéticas. Estos discursos hicieron tal impresion en el ánimo de los oyentes, que Cristobal Landino (que fue el Secretario de aquella Academia) los copió y coordinó, con los cuales formó luego aquella obra que se imprimió con el título de *quaestiones Camaldolenses*, en Latin, en la que hácia el fin escribe Landino: *Haec sunt quae de plurimis, longeque excellentioribus, quae Leo Baptista Albertus memoriter, dilucide, ac copiose in tantorum virorum concessu disputavit, meminisse volui.*

Dejó Alberti varias obras escritas en Latin y en Toscano, de las que pondremos al fin un catálogo puntual. Entre las obras latinas la mas excelente y digna de compararse con las de la antigüedad es la que intituló el *Momo*, la cual por su particular mérito fue impresa el mismo año de 1520 por dos veces en Roma. En ella se explica con infinita gracia, y con un artificio de los mas sublimes entre chanzas, risas y burlas todo lo que los demas han escrito con seriedad y gravedad acerca de la Filosofia moral, siendo el asunto principal de sus cuatro libros las prendas que constituyen á un Príncipe perfecto y apto

pára conocer á los que le cercan, su carácter y costumbres. Es muy buena tambien la obrita que escribió intitulada *Trivia*, que trata de los Senadores, y la otra que intituló *de Jure*, ó de la administracion de la Justicia, de las cuales no sé por qué razon formó el quinto y sexto libro del Momo Cosme Bartoli, cuando tradujo al Toscano varios escritos de Alberti. Escribió tambien unas fábulas, y en la particularidad de los conceptos aseguran que excedió á Esopo. Compuso tambien la vida y costumbres de su perro, y la de la mosca; siendo tal su ingenio que del mismo modo podia burlarse con artificiosos rodeos de las cosas graves y serias, que filosofar sobre las bajas y frívolas. En Italiano escribió tres libros de la economía, y algunos asuntos amorosos en prosa y verso; siendo él el primero (como escribe Jorge Vasari) que hizo versos italianos con metro latino, como se ve en la Epístola que compuso:

Questa pur estrema miserabil' epistola
mando

A tè che spregi miseramente noi &c.

Pero al hablar del sobresaliente ingenio de Alberti en todo género de literatura, y del lugar que obtuvo entre los eruditos, veo que me arrebatan los individuos de una profesion diferente, quiero decir, los Pintores y Arquitectos, los cuales quieren sea suyo del todo; y mostrándome lo mucho que hizo en la Pintura y Arquitectura, me hacen que vuelva atras para émpezar á escribir las prendas de otro Alberti, pasando de las ciencias especulativas á las prácticas y mecánicas. En efecto, fue tan grande la capacidad y talento de Alberti, que no

solamente pudo tinturarse en todas las ciencias generalmente, sino que supo y profesó cada una de ellas en particular, de modo que hizo creer á las gentes que sólo á aquella se habia aplicado y dedicado de todo punto, igualando, y á veces excediendo á los mas hábiles facultativos.

Hallábase en su tiempo tan decaida la Arquitectura, que aunque habia de ella alguna noticia, era tan corrompida y distante de la nobleza y grandiosidad de los siglos Romanos, que nada bueno producía. Alberti fue el primero que intentó restaurar la pureza de este arte, y arrojando la barbarie de los siglos Góticos, introdujo el orden y la proporcion, de suerte que fue llamado universalmente el Vitruvio Florentino. La fama que adquirió indujo al Papa Nicolao V á que se valiese de él para algunas fábricas de Roma, poniendo en él toda su confianza en virtud de las alabanzas que de su mérito le hizo Biondo Forlivese, sugeto á quien estimaba el Pontífice particularmente.

Hizo el diseño de la Iglesia de S. Francisco para Segismundo Pandolfo Malatesta, Señor de Rímino, la que se empezó año 1447, y fue uno de los mas suntuosos edificios de Italia. Se concluyó en 1550: y ya que el Vasari es tan prolijo en cosas de mucha menor importancia que esta, y en la descripción de este magnífico Templo fue escaseando las palabras, no obstante que pudo muy bien haber observado en el tiempo que estuvo en Rímino todas las partes de la fábrica, cuando pintó el S. Francisco para el Altar mayor; nosotros para suplir en parte esta negligencia, y para honrar en lo posible la memoria del Arquitecto, haremos aqui una sucinta relacion de todo lo que nos pareció digno de notarse cuando vimos es-

te edificio. Empezandó, pues, por la fachada, hay en ella un bellissimo embasamento de mármol de Istria, el cual corre rodeando toda la fábrica, y por coronacion tiene un hermoso adorno de follages con las armas de los Pandolfos, agrupado todo con excelente invencion. Sobre este embasamento se elevan cuatro columnas istriadas ó medias cañas de orden compuesto. Los tres intersticios los ocupan tres nichos, siendo mayor el de en medio, que es la puerta, y se interna un poco con adornos de follages muy buenos. Sigue despues el arquitrabe, friso y cornisa, sobre la cual habia dos pilastras, y un nicho en medio correspondiente á la puerta, todo del mismo orden, lo cual, si se hubiera hecho, serviria para dar luz á la nave de enmedio, y para colocar la estatua del Señor de Rímino. A un lado del Templo se ven siete arcos con noble y grandiosa invencion, y debajo de ellos otros tantos sepulcros de los Señores ilustres de Rímino. La parte inferior del edificio no es en nada inferior á la de afuera, ni en la grandiosidad del diseño, ni en el primor de los ornatos, los que, aunque participan algo del gusto Gótico, considerando la dureza de aquel siglo, merecen siempre alabanza. Los mármoles de diversas especies se emplearon con profusion tanto en lo interior, como en lo exterior de este Templo; y se lee en la vida de Segismundo que pasando con su gente por junto á Rabena, despojó las antiquísimas Iglesias de S. Severo y de Clasi de todas las alhajas y demas particularidades preciosas que habia en ellas, para llevar á Rímino todo lo que le parecia á propósito para perfeccionar y enriquecer la obra que hacia, con tal exceso, que Pio II vituperó mucho su ac-

cion, llamándole con sobrado fundamento sacrilego.

En una de las seis Capillas del Templo estan los ricos y suntuosos sepulcros de Segismundo y de Isota su esposa, y encima de uno de ellos se ve el retrato de dicho Señor (como escribe Vasari), y en otra parte el de Leon Bautista.

En el año 1551 Ludovico Gonzaga, Marques de Mantua, que era muy devoto de nuestra Señora de la Anunciacion de Florencia, por voto que hizo en ocasion de un parto muy feliz de su esposa, mandó fabricar con diseños de Leon Bautista el Coro que al presente se ve en la referida Iglesia, con las armas de los Gonzagas; cuya obra, asi como es un claro testimonio de la magnificencia de aquellos Señores, es tambien una prueba de la habilidad del Arquitecto que supo construirlo tan caprichosamente, que parece un Templo circular con nueve Capillas alrededor. Y porque en él se advierten algunas cosas que no causan tan buen efecto á la vista como se requiere, como son los arcos de las Capillas que parece se caen hácia atras por la figura circular del recinto principal cuando se miran de perfil, remitimos para esto al Lector al Vasari.

El mismo Marques queriendo reedificar desde los cimientos la Iglesia de S. Andres, célebre por la sangre de Jesucristo, que alli se conserva, mandó llamar á Alberti el año 1472, y declarándole el pensamiento que tenia de ennoblecer á Mantua con un suntuoso y magnífico edificio, le hizo formar el modelo del Templo que se ve hoy; el cual es de barro cocido en figura de cruz, con una sola bóveda, que forma la parte inferior de ella, puesta sobre el cuerpo principal de la Iglesia,

cuya longitud es de ciento y cuatro brazas, y la latitud de cuarenta, sin que haya ninguna cadena de hierro, ni de madera que la sostenga, y toda la obra es de orden compuesto con tres Capillas grandes y tres pequeñas en cada parte. En los brazos de la cruz hay dos Capillas á cada lado opuestas. El cuadro en donde se ha de levantar la cúpula mayor tendrá cuarenta brazas de lado. Además hay el Coro de figura oval de cincuenta y dos brazas de largo, y la anchura como la de la Iglesia, y ambas obras se acabaron el año 1600 hasta la cornisa conforme al modelo antiguo de Alberti. La fachada está dividida en tres puertas, y la mayor de ellas, que es la del medio, está adornada de mármoles blancos con varios follages muy buenos y trabajados con suma diligencia, y las de los lados son de mármol pardo tambien con sus labores. El que quiera ver una descripción circunstanciada y extensa de todo esto, lea el libro 6.º de Donesmondi de la Historia Eclesiástica de Mantua, de donde he sacado todas estas noticias. Mario Equícola en su Historia de Mantua dice que Alberti emprendió la obra de la Iglesia de S. Sebastian en la misma Ciudad, en donde tuvo por ayudante y exacto observador de sus diseños un tal Lucas Florentino, el cual habia ya trabajado por él en Florencia en el Coro de la Anunciata.

... Pero si Roma, Rímino y Mantua deben estar obligadas á la habilidad de Alberti, no menos lo debe estar su patria por haber contribuido tanto al ornato de ella. La fachada de la Iglesia de Santa María la nueva en Florencia se hizo con diseño suyo, en donde mezcló con mucha gracia los mármoles blancos y negros, correspondien-

do en todo su artificio á la grandiosidad de la fábrica del Templo. Hizo tambien el diseño del Palacio que construyó Cosme Rucellai en la calle que llaman la *Vigna*; y en la Iglesia de S. Brancacio hay tambien una Capilla de su invencion, y otras muchas cosas que se omiten por no ser prolijos. Las obras de Pintura que dejó son poquísimas. Pablo Giovio, que compuso el elogio de Alberti, y le pone en el número de los mas ilustres literatos, alaba mucho el retrato que hizo de sí mismo, el cual se hallaba en tiempo del Vasari en casa de Palla Rucellai con otras varias pinturas del mismo Bautista.

En todo cuanto se ha dicho acerca de la literatura de Alberti y de su conocimiento del dibujo, se ve que se le puede poner con mucha razon entre los hombres famosos de una y otra profesion; y aun él para unir las mas estrechamente quiso que los discursos de la una sirviesen para ilustrar las operaciones de la otra, haciendo hablar á aquellas artes que en tiempos pasados habian estado casi mudas, y dejando escritos con limado estilo muchos preceptos de ellas en lengua Latina. Lo primero que escribió fue de la Escultura, y compuso un libro pequeño en Latin que intituló *de la Estatua* (B); y luego en el mismo idioma escribió otros tres de la Pintura muy alabados de los inteligentes, tanto por la belleza de la diction, como por la importancia de los preceptos. En el primero se explican los principios del arte con el auxilio de la Geometría: el segundo contiene las verdaderas reglas de que nunca debe apartarse el Pintor, asi en la composicion, como en el dibujo y colorido, que son las tres cosas á que se reducen todas las considera-

ciones que se pueden hacer sobre la Pintura. En el tercero se habla del oficio del Pintor, y del fin que se debe proponer cuando pinta.

La última obra de Leon Bautista es la mas excelente de todas; porque fue la que con mas estudio y cuidado trabajó, y es un Tratado de la Arquitectura, en donde con un orden exquisito y suma facilidad se demuestran todos los secretos del arte, segun se hallaban en los oscuros escritos de Vitruvio. Esta obra no se publicó hasta despues de la muerte de Alberti, que lo hizo su hermano Bernardo, y la dedicó á Lorenzo de Médicis, segun habia determinado en vida su autor. Tradújose en lengua Italiana, y se adornó con varios diseños por Cosme Bartoli año 1550, y la dedicó á Cosme de Médicis. Tambien tradujo el mismo Bartoli los libros de la Pintura y Escultura, y los imprimió año 1568 con otras obras de Alberti. Pero el año 1547 se dió á la prensa otra traduccion de estos libros hecha por Doménichi.

Concluido ya este discurso en donde hemos publicado el talento de Leon Bautista, y admirado las producciones de su fecundo ingenio, solo nos falta el desear que lleguen á recogerse un dia, tanto por la fama de un hombre como este, como por el adelantamiento y utilidad del público y gloria de la literatura, todas las obras que existan suyas; por lo cual pondremos aqui el catálogo de todas ellas. Alberti murió en Florencia, su patria, y fue sepultado en la Iglesia de Santa Cruz.

OBRAS DE ALBERTI IMPRESAS.

- „ MOMUS. Romae ex aedibus Jacobi Mazochii 1520 en 4.º; y en folio el mismo año con este título: Leo Baptista de Albertis Florentinus de Principe. Romae apud Stephanum Guileretum.
- „ TRIVIA, sive de causis Senatoriis in Ciceronis locum lib. 2 de officiis, brevis et accurata interpretatio ad Laurentium Medicem. Basileae 1538, 4.º cum Petri Joannis Olivaris Scholiis in somnium Ciceronis.
- „ DE PICTURA praestantissima et numquam satis laudata arte libri tres absolutissimi. Basileae 1540, 8.º Ultimamente se reimprimió en Leiden año 1649 con el Vitruvio.
- LEONIS Baptistae Alberti viri doctissimi de equo animante ad Leonellum Ferrariensem Principem libellus, Michaëlis Martini Stellae cura ac studio inventus, et nunc demum in lucem editus. Basileae 1556, 8.º
- „ LEONIS Baptistae Alberti Florentini viri clarissimi libri de aedificatoria. Parisiis 1512; y en otras partes.
- LEPIDI Comici veteris Philodoxios fabula ex antiquitate eruta ab Aldo Manucio. Lucae 1588, 8.º
- BAPTISTAE de Albertis Poëtae laureati de amore liber optimus 1471, 4.º
- BAPTISTAE de Albertis Poëtae laureati opus praeclarum in amoris remedio 1471, 4.º
- „ DIALOGO di Meser Leon Baptista Alberti Fiorentino,

de Republica, de vita civili, de vita rusticana, de fortuna. Venecia. 1543, 8.º

„ LIBELLUS statua dictus.

INEDITAS.

„ DE JURE tractatus.

„ DE COMMODIS et incommodis litterarum ad Carolum fratrem.

VITA S. Potiti martyris.

„ TRACTATUS Cifera inscriptus.

„ TRACTATUS Mathematica appellatus.

DE MUSCA.

ORATIO funebris pro cane suo.

LIBELLUS apologorum. (Los tradujo é imprimió Bartoli.)

CHOROGRAFIA Urbis Romae antiquae.

LIBER Navis inscriptus.

TRES libros de economía.

Las que llevan esta señal „, las tradujo Bartoli, y se reimprimieron en Venecia.

(A) Es preciso que haya error en la cronología que sigue aquí Du-Fresne; pues según parece hace contemporáneos á Alberti y Aldo Manucio, el cual murió en 1597; y después dice que Leon Bautista hizo el diseño de la Iglesia de S. Francisco de Rímino año 1447. Mas adelante dice también que Ludovico Gonzaga fabricó el Coro del Templo de la Anunciata en Florencia, año 1551 con diseños de Alberti; de modo que parece que vivió este Profesor al pie de ciento y treinta años, supuesto que ya ejercía la Arquitectura en el de 1447.

(B) El Libro de la estatua no contiene documento particular para la Escultura, según como está hoy día este arte; por lo que no se publica, aunque está inserto en la edición del Vinci hecha en Paris año 1651.

LOS TRES LIBROS DE LA PINTURA

POR

LEON BAUTISTA ALBERTI.

LIBRO I.

Habiendo de escribir acerca de la Pintura en estos breves comentarios, tomaré de los Matemáticos, para hacerme entender con mas claridad, todo aquello que conduzca á mi asunto. Entendido esto, explicaré lo mejor que pueda qué cosa sea la Pintura, siguiendo los mismos principios de la naturaleza. Pero en mi discurso doy por advertencia que hablaré no como Matemático, sino como Pintor; pues los Matemáticos consideran con solo el entendimiento la especie y la forma de las cosas, separadas de toda materia. Mas como mi intento es que el asunto quede claro y palmario, usaré en mi escrito de un método y estilo adecuado á todos; y me daré á la verdad por muy satisfecho, si llegan á entender los Pintores, leyéndole, una materia tan difícil como esta, de la que hasta ahora nadie, que yo sepa, ha tratado por escrito. Por tanto suplico que no interpreten esta obra como hecha por un Matemático, sino como de un Pintor.

En primer lugar es preciso saber que el punto es una señal (digámoslo así) que no se puede dividir en partes. Aquí llamo yo señal á cualquiera cosa que se halle en una

superficie, de modo que la pueda percibir la vista: pues todo lo que la vista no pueda alcanzar, nadie afirmará que tenga conexión alguna con el Pintor, pues el fin de este es imitar todo lo que se distingue con el auxilio de la luz.

Estos puntos si se fueran poniendo uno despues de otro formarian una línea, la cual para nosotros será cierta señal capaz de dividirse en partes á lo largo; pero al mismo paso tan sutil, que de ningun modo se podrá hender (A).

La línea puede ser recta, y puede ser curva. Línea recta es una señal que se dirige en derechura desde un punto á otro á lo largo. Línea curva es la que se tira de un punto á otro, no por derecho, sino haciendo arco. Uniendo muchas líneas como se unen los hilos en una tela, se formará una superficie, que es el término ó extremo de un cuerpo, que se considera con longitud y latitud, que son cualidades suyas, pero sin profundidad. Estas cualidades estan algunas de ellas tan inherentes en la misma superficie, que no se pueden remover de ella, á menos que del todo no se altere. Otras hay de tal modo, que subsistiendo siempre la misma superficie, hieren á la vista de manera, que al parecer queda aquella variada para el que la mira. Las cualidades perpetuas de la superficie son dos: la una es la que presenta á la vista el circuito ó término en que se incluye, al cual llaman algunos horizonte; pero nosotros, si acaso nos es lícito, en virtud de cierta semejanza, lo llamaremos, valiéndonos del Latin, *area*, ó sea dintornó, el cual podrá terminarse por una sola línea, ó por varias; por una, como la línea circular; por varias, como una recta y una curva, ó por muchas rectas ó por muchas curvas. Línea circular es la que abraza y contiene en sí todo el espacio del círculo. Este es una superficie circundada de una línea como corona. Si en medio de esta superficie se hace

un punto, todos los rayos que en línea recta vayan desde este punto á la corona ó circunferencia serán iguales entre sí. Este punto se llama *centro* del círculo, y la recta que divide en dos partes á este y pase por aquel, se llama entre los Matemáticos *diámetro*. A esta recta la llamaremos nosotros *céntrica*; y quede aquí sentado lo que dicen los Matemáticos que ninguna línea que corte á la circunferencia, puede formar en ella ángulos iguales, sino la que pasa por el centro.

Pero volvamos á la superficie: de todo lo que he dicho arriba se entiende facilmente cómo puede una superficie, variando la direccion de sus últimas líneas, ó mas bien su dintorno, perder la figura y nombre que antes tenia, llamándose ahora *triangular* la que antes era *cuadrangular* ó de mas ángulos. Dícese mudado el dintorno siempre que se aumenten las líneas y los ángulos, ó se alarguen ó acorten aquellos, y estos se hagan mas obtusos ó mas agudos. Aquí parece del caso decir algo acerca de los ángulos. Angulo es el que forman dos líneas que se cortan en la extremidad de una superficie; es de tres especies, *escuadra*, *menor que escuadra*, y *mayor que escuadra*. La escuadra ó ángulo recto es uno de aquellos cuatro ángulos que forman dos líneas rectas que mutuamente se cortan, de modo que cada ángulo es igual á cada uno de los otros tres; por lo que es sentado que todos los ángulos rectos son iguales entre sí. El ángulo menor que escuadra, ó agudo, es aquel que es menor que el recto; esto es, que está menos abierto. Angulo mayor que escuadra ó obtuso es el que está mas abierto que la escuadra.

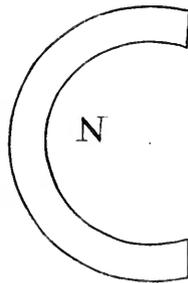
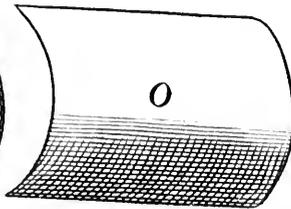
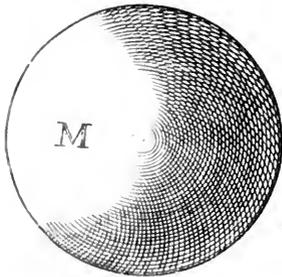
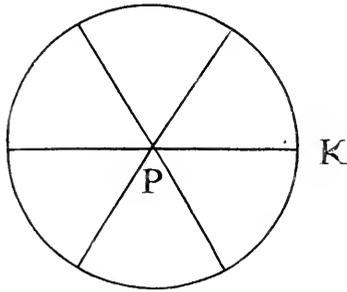
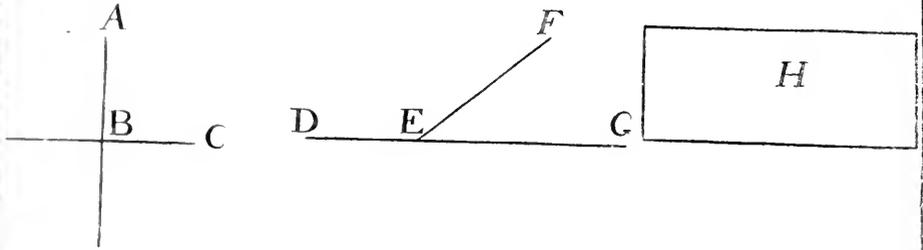
Volvamos otra vez á la superficie. Ya hemos dicho de qué modo se la da una cualidad por medio del dintorno; ahora resta que hablar de la otra cualidad que tiene la su-

perficie, la cual (digámoslo así) es como una piel extendida sobre la cara de la superficie. Esta se divide en tres, plana ó uniforme, esférica ó abultada, cóncava ó ahondada. A estas se añade la otra superficie que se compone de las dichas, de la cual trataremos luego; pero ahora hablaremos de las primeras.

Superficie plana es aquella, sobre la cual si se pone una regla, tocará igualmente en todas sus partes; como la superficie del agua que esté muy limpia y tranquila. La superficie esférica imita al dintorno de una esfera, y esta es un cuerpo redondo que puede dar vueltas por cualquier lado, y en su centro hay un punto del cual distan igualmente todas las partes de la esfera. Superficie cóncava es aquella que interiormente está como el reverso de la esfera; como la superficie de un huevo mirado por adentro. Superficie compuesta es la que tiene una parte plana, y la otra cóncava ó redonda, como la superficie de una caña, ó la superficie exterior de una columna ó pirámide cónica.

A B C ángulo recto. D E F obtuso. F E G agudo. H superficie plana. M esférica. N cóncava. O compuesta. *Lámina I.*

Aquí se ve cómo las cualidades que se hallan, ó en el circuito ó en la cara de la superficie, la han dado diversos nombres. Las otras cualidades que sin alterar la superficie varían su figura, son también dos; pues mudando la luz ó el sitio en que está, parece diferente la superficie á quien la mira. Hablarémos primero del sitio, y luego de la luz; porque á la verdad es preciso considerar de qué modo se mudan al parecer las cualidades de una superficie, solo porque se mueve de un sitio á otro. Todo esto concierne á la fuerza y virtud de los ojos; porque es forzoso que los dintornos se representen á la vista, ó mayores ó menores,

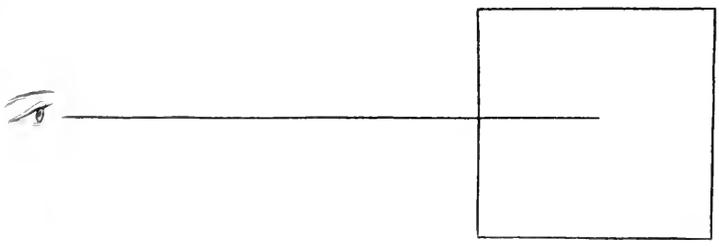
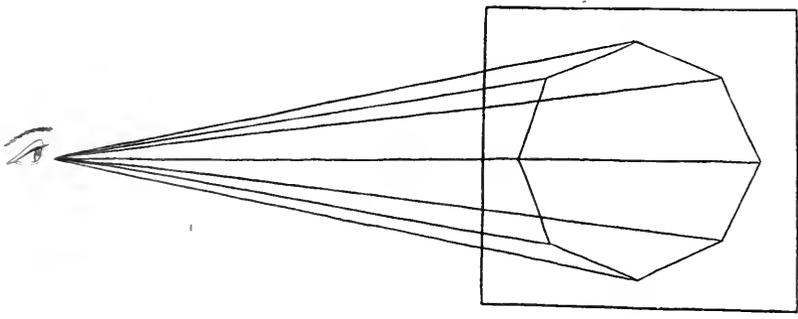
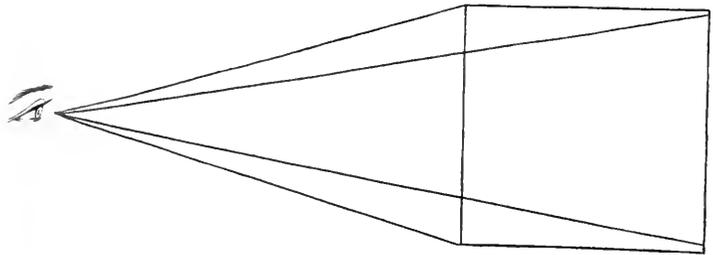


ó del todo diferentes de lo que antes eran, por causa de la separacion ó mudanza del sitio; ó tambien que la misma superficie parezca que ha aumentado ó disminuido su color. Todas estas cosas las medimos y discurremos con la escuadra; y el modo de hacer la operacion con ella lo explicaremos ahora. Es sentencia de los Filósofos que las superficies se han de examinar por medio de ciertos rayos, ministros de la vista, á quienes se llama visuales: esto es, que estos rayos llevan la imagen del objeto á la fantasía. Estos mismos rayos que van desde la superficie á la vista con una prontitud y sutileza admirable que por naturaleza tienen, se propagan con mucha claridad, guiados de la luz, y penetrando el aire y demas cuerpos rarefactos y diáfanos, hasta que encuentran con algun cuerpo denso y no muy oscuro, en donde hieren y se detienen. Entre los antiguos se disputó mucho si estos rayos salian de los ojos ó de la superficie que se miraba; pero esta contienda tan escabrosa, como no necesaria para nosotros, la omitiremos. Y así imaginaremos á estos rayos como unos hilos sutilísimos, que afirmados por el un cabo en el objeto van en derechura al ojo, en cuyo centro se forma la vision. Aquí estan amontonados, y propagándose luego á larga distancia, siempre en línea recta, se dirigen á la superficie que se les pone delante. Entre estos rayos hay alguna diferencia, que es forzoso saber, porque son diversos en la fuerza y en el oficio: unos hiriendo el dintorno de la superficie, comprenden toda su cualidad; y como van volando de modo que apenas tocan las partes extremas de la superficie, los llamaremos rayos extremos. Véase la *Lámina II*, y adviértase que esta superficie se demuestra de cara para que se puedan ver los cuatro rayos extremos que se dirigen á los cuatro puntos principales y últimos de ella.

Otros rayos, ó recibidos ó procedentes de toda la cara de la superficie, hacen su oficio dentro de aquella pirámide, de que hablaremos mas abajo: estos reciben en sí los mismos colores y luces que tiene la superficie, y por esto los llamamos rayos intermedios. *Lámina II.* Todo el cuadro es una sola superficie; pero estando dentro inscrito un octágono, se figuran los rayos intermedios, que van desde el ojo á los puntos de los ángulos de la figura.

Entre los rayos hay tambien uno que siendo en todo semejante á la línea que llamamos céntrica, se puede igualmente llamar céntrico ó del centro; porque insiste en la superficie; de modo que por todas partes engendra en torno de él ángulos iguales.

Esto supuesto, tenemos ya rayos de tres especies, extremos, intermedios y céntricos. Ahora averiguaremos el efecto que hace en la vista cualquiera de ellos, tratando primero de los extremos, luego de los intermedios, y por último de los céntricos. Los rayos extremos comprenden la cantidad. Cantidad es el espacio que se halla entre dos puntos separados del dintorno que hay en la superficie, cuyo espacio lo comprende la vista con estos rayos extremos, como si fueran un compas; y en una superficie hay tantas cantidades, cuantos son los puntos separados en un dintorno, uno en frente del otro. Nosotros con el auxilio de nuestra vista conocemos la longitud, mediante su altura ó su profundidad; la anchura mediante los lados; el grueso mediante la parte cercana ó la remota; y en fin todas las demas dimensiones, sean las que sean, las comprendemos con estos rayos extremos. Por esto se suele decir que la vision se hace por medio de un triángulo, cuya base es la cantidad que se ve, y los lados son los mismos rayos que salen de los puntos de la dicha cantidad y van



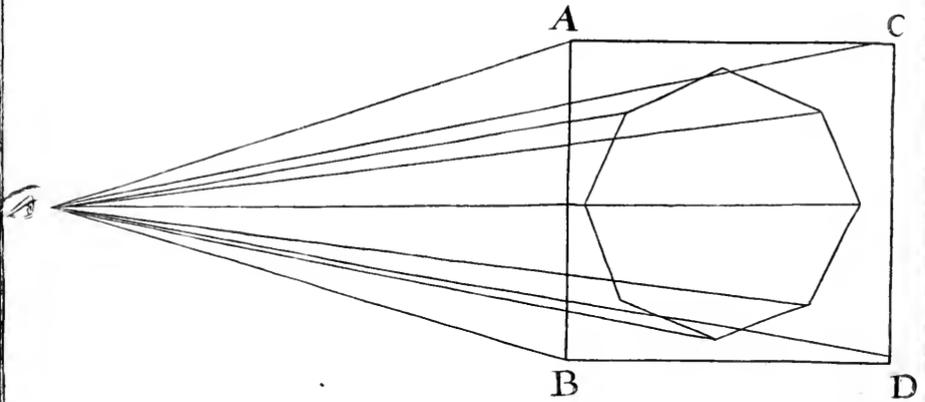
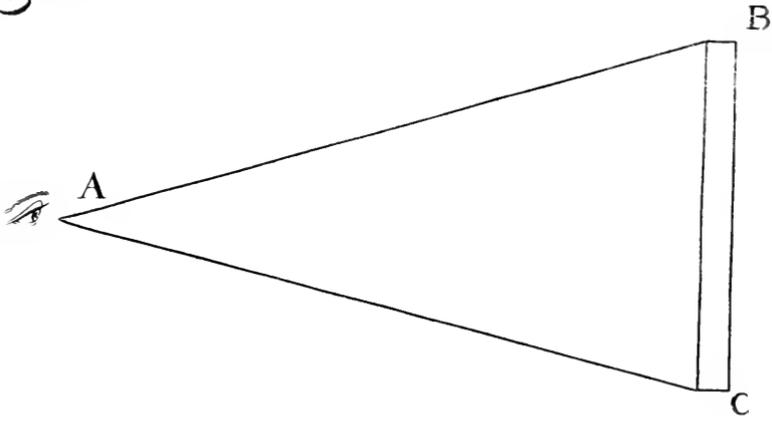
derechos al ojo. Esto es evidente, pues ninguna cantidad se puede ver sino con este triángulo. Los lados de este triángulo visual son manifiestos, y los ángulos dos, que son aquellos que insisten en los dos puntos de la cantidad. El tercer ángulo es el que se forma en el ojo en frente de la base. *Lámina III.* A B C se puede llamar la pirámide.

Aquí no ventilaremos si esta vision se forma en el nervio óptico, ó si se representa la imagen en la superficie del ojo, como si fuera un espejo animado; pues en este Tratado no se han de explicar todos los officios de los ojos para la accion de ver; sino que solo expondremos aquellas cosas que parezcan mas necesarias. Estando, pues, el principal ángulo de la vista en el ojo, ha dado fundamento á la regla siguiente; y es, que quanto mas agudo sea este ángulo, parecerá menor la cantidad que se ve. Por donde se manifiesta claramente la razon de disminuirse un objeto al parecer visto desde larga distancia hasta que casi queda reducido á un punto. Pero con todo esto muchas veces sucede que quanto mas próxima se pone á la vista una superficie, tanto menor parece; y quanto mas se aparta, se va haciendo mayor; lo cual se advierte distintamente en las superficies esféricas. Queda, pues, sentado que las cantidades, segun el intervalo interpuesto, parecen á la vista mayores ó menores: de cuya razon el que esté bien hecho cargo, no dudará que muchas veces acaece convertirse los rayos intermedios en extremos, y estos en aquellos, mudándose el intervalo. Para lo cual se ha de saber que quando los rayos intermedios se conviertan en extremos, parecerá menor la cantidad mirada; y al contrario, quando los extremos se vuelvan intermedios, recogién dose al dintorno, quanto mas disten de este, tanto mayor parecerá la cantidad. Sobre este punto suelo yo dar una regla; y es,

que cuantos mas rayos abracemos con la vista, tanto mayor debemos pensar que sea el objeto ó cantidad que vemos; y cuantos menos rayos, mas pequeño será el objeto. Ultimamente como los rayos extremos abrazan por todas partes el dintorno de una superficie, la rodean toda como si fuesen un foso. Y asi decimos que la vision se forma mediante una pirámide de rayos.

Ahora es menester decir lo que es pirámide. Pirámide es un cuerpo largo, y todas las líneas que se tiran de la base al cúspide rematan en un punto. La base de la pirámide es la superficie que se mira, y los lados son los rayos visuales que llamamos extremos. El cúspide de la pirámide está dentro del ojo en donde se forman los ángulos de la cantidad; y baste de explicacion de los rayos extremos que forman la pirámide, mediante la cual se ve lo mucho que importa saber cuáles y cuántos intervalos hay entre la vista y la superficie.

Tratemos ahora de los rayos intermedios, que son aquella multitud de rayos que se encuentran dentro de la pirámide, rodeada de los rayos extremos. Su oficio es el mismo que el del camaleon, segun dicen, y algun otro animal, que lleno de terror toma el color de la cosa que halla mas cercana para que no le atisben los cazadores. Esto es lo que hacen los rayos intermedios, pues con el contacto de la superficie se tiñen hasta el cúspide de la pirámide de la variedad de colores y luces que encuentran: de tal manera que en cualquiera parte que se les cortase, representarian allí mismo los propios colores y luces de que van impregnados. Se ha observado que estos rayos intermedios en un intervalo muy largo llegan á faltar y debilitan la vision; y la razon es esta. Asi estos rayos como los demas visuales van llenos de colores y luces á penetrar el aire; y como



este se halla impregnado de partículas gruesas, sucede muchas veces que al pasar, los abate el mismo peso del aire; por lo cual cuanto mayor es la distancia, parece la superficie mas oscura y confusa.

Vamos ahora al rayo céntrico. Llamamos asi á aquel que solo hiere en la cantidad, de manera que forma por todas partes ángulos iguales. Este rayo es seguramente el mas activo y eficaz de todos, y es innegable que ninguna cantidad parecerá mayor á la vista, que cuando se halle en ella el rayo céntrico. Muchas cosas se pudieran contar de la fuerza que tiene este rayo; pero baste decir solo que todos los otros le fomentan á este, y le tienen en medio como para favorecerle de comun acuerdo, de suerte que con razon se le puede llamar el principal de los rayos. Lo demas se omite, porque parece que es mas propio para ostentar ingenio, que para el asunto que hemos emprendido. En otras partes se dirá todavia mas acerca de los rayos.

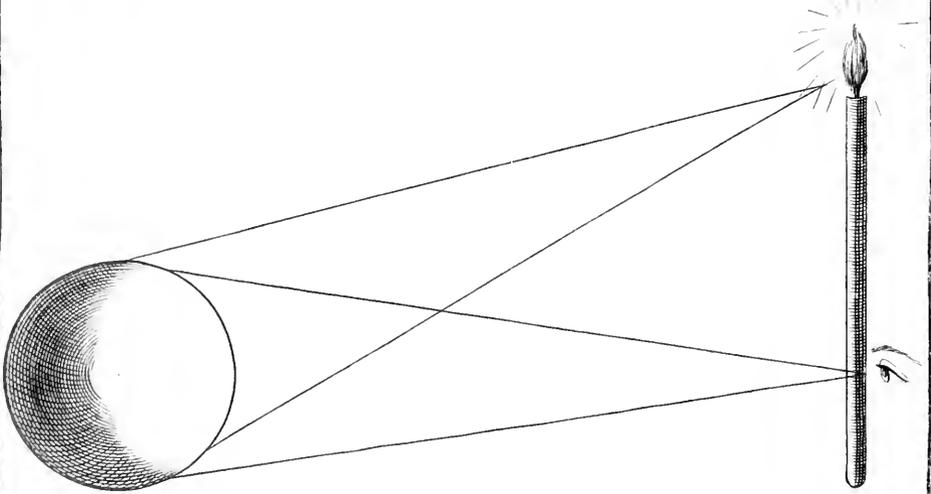
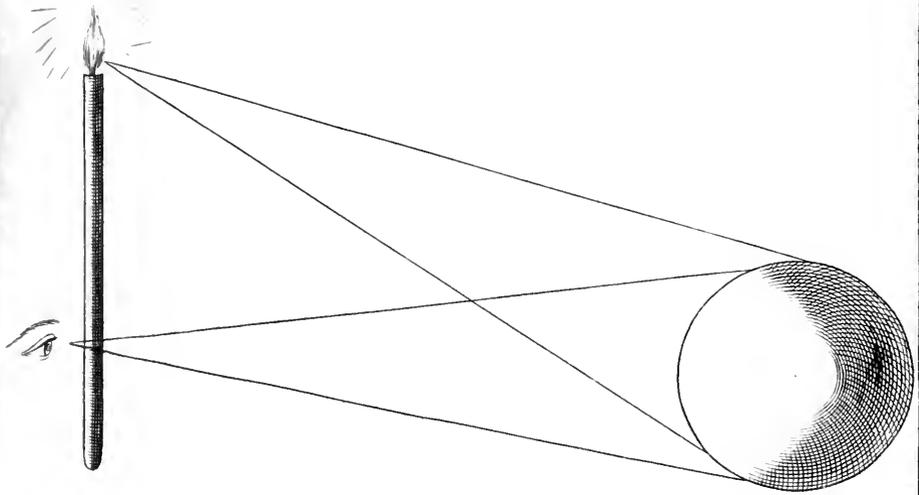
Los rayos intermedios del octágono se pueden considerar como una pirámide de ocho lados dentro de otra de cuatro.

Baste, pues, de la explicacion de aquellas cosas, conforme lo exige la brevedad de un comentario, de las que nadie duda que suceden asi; y me parece que se ha demostrado suficientemente que en mudándose el intervalo ó la posicion del rayo céntrico, inmediatamente se altera la superficie, representándose ó menor ó mayor, ó diversificada en cuanto al orden de sus líneas ó ángulos. Por lo cual es evidente que la distancia y el rayo céntrico contribuyen mucho á la exactitud de la vista.

Hay tambien otra razon por la cual parece á la vista la superficie deforme y variada; esta es el golpe de luz que recibe. Esto se puede advertir en la superficie esférica y

en la cóncava, en donde, si no hay mas que una luz, quedará de una parte bastante oscura, y de la otra mas clara. Y aun manteniéndose con el primer intervalo, y firme la primera posicion del rayo céntrico, con tal que la superficie se halle con luz diferente, se verá como todas aquellas primeras partes que con la luz estaban aclaradas, quedan oscuras con la mutacion de ella, y las oscuras aclaradas. Ademas: si hay muchas luces alrededor, habrá diversas claridades y oscuridades en una superficie de este modo, que variarán segun la cantidad y fuerza de las mismas luces. Esto lo demuestra la experiencia.

Aqui me parece debido decir algo acerca de las luces y colores. Que los colores se varian mediante las luces, es evidente; pues ninguno se representa á nuestra vista en la sombra de la misma manera que cuando dan en él los rayos luminosos: porque la sombra confunde al color, y la luz lo aclara y despeja. Dicen los Filósofos que no se puede ver cosa alguna, si no está bañada de luz y de color, pues entre estos y aquella hay una grande union para contribuir á la vision; la cual es tan grande, que en faltando la luz, van tambien oscureciéndose poco á poco los colores hasta que se ocultan; y en volviendo la claridad, vuelven igualmente los colores á nuestra vista por la virtud de aquella. Siendo esto asi, será bien tratar primero de los colores, y luego investigaremos de qué modo se varian estos con la luz. Dejemos aparte las disputas filosóficas sobre cuál es el nacimiento y origen de los colores, pues nada le importa al Pintor saber de qué modo se engendra el color de la mixtion del raro y del denso, ó del cálido y seco, ó del frio y húmedo. No por eso dejo de estimar á los que disputan filosóficamente sobre este punto, afirmando que los colores primitivos son siete; que el blanco y el negro son





los extremos, entre los cuales hay uno que está en medio, y que entre cada uno de estos extremos y el medio hay otros dos en ambas partes: y porque el uno de estos se aproxima mas al un extremo que al otro, lo colocan de modo que parece dudan en donde ponerle. Al Pintor le basta saber cuáles son los colores, y de qué modo se ha de servir de ellos en la Pintura. No quisiera que me reprendieran algunos sabios, que siguiendo el parecer de varios Filósofos, dicen que en la naturaleza de las cosas solo se encuentran dos colores verdaderos, que son el blanco y el negro, y que todos los demas nacen de la union de estos. Yo, como Pintor, comprendo por esta proposicion que de la mixtion de los colores se originan otros infinitos; pero para los Pintores son cuatro los colores primitivos, asi como son cuatro los elementos, de los cuales nacen otras muchas especies diferentes. Hay el color del fuego, que es el rojo; hay el del aire, que se llama azul; el del agua, que es el verde, y el de la tierra, que es el amarillo. Todos los demas colores se hacen con la mezcla de estos, como sucede al diáspiro y al pórvido. Son, pues, cuatro los géneros de colores, de los cuales mediante la mezcla del blanco y del negro se engendran innumerables especies; pues en las yerbas, que son verdes, vemos que van perdiendo la belleza de su color por grados hasta que se vuelven casi blancas. Lo mismo advertimos en el aire, que tal vez toma el color de algun vapor blanco hácia el horizonte, y luego vuelve poco á poco al suyo primero. En las rosas se puede experimentar lo mismo; pues algunas tienen el color tan encendido, que se aproxima mucho al carmesí; otras tienen el colorido de las mejillas de una doncella, y otras parecen blancas como el marfil. El color de la tierra tambien tiene sus diferencias mediante la mezcla del blanco y del

negro; pues la mezcla del blanco no muda el género del color, sino que origina otra especie diferente: y la misma virtud tiene el negro, pues con su mezcla se originan varias especies. Todo lo cual está muy arreglado á la naturaleza, pues todo color se altera con las sombras, y se hace diferente de lo que era; porque aumentándose la oscuridad se disminuye la claridad y blancura del color, y en aumentándose esta se acrecienta su esplendor. Por esto puede tener entendido el Pintor, que el blanco y el negro no son colores verdaderos, sino los trasformadores suyos, digámoslo así. Verdad es que en la Pintura no se ha encontrado mas que el blanco para expresar el mayor grado de luz, y el negro para representar las tinieblas y su oscuridad. Además: en ninguna parte se hallará el blanco ó el negro, que no caiga bajo algun género de color.

Ahora tratemos de la fuerza de la luz. La luz proviene ó de las constelaciones, como del sol, de la luna ó del lucero de la mañana, ó de las luces materiales y del fuego. Entre estos dos géneros hay gran diferencia. La luz del cielo produce sombras casi iguales al cuerpo; pero el fuego las origina mayores que el mismo cuerpo. Las sombras provienen de estar interceptados los rayos de la luz; los rayos interceptados ó reflejan hácia otra parte, ó se reflejan sobre sí mismos. Reflejan hácia otra parte, como cuando los rayos del sol hieren en la superficie del agua, y resaltan al lado opuesto; y toda reflexion se hace segun los Matemáticos con ángulos iguales entre sí; pero esto pertenece á otra parte de la Pintura. Los rayos que reflejan se tiñen de aquel color que encuentran en la superficie en que reflejan ó reverberan. Esto se advierte cuando vemos á alguna persona en un prado, y su semblante parece verde.

Ya he hablado de las superficies, de los rayos, del mo-

do que se forma la pirámide visual y sus triángulos; he probado cuanto importa el que el intervalo, la posicion del rayo céntrico, y la percepcion de la luz se determinen con certeza: he dicho cómo se pueden ver de una mirada, no una superficie sola, sino muchas; y asi, supuesto que se ha tratado con alguna extension de cada género de superficie, falta ahora averiguar de qué modo se representan á la vista muchas superficies á un mismo tiempo. Cada superficie se halla particularmente con su respectiva luz y colores, y con su pirámide visual; y como los cuerpos estan cubiertos de varias superficies, todas las cuantidades de cuerpos que vemos, y todas las superficies producen una sola pirámide que incluye tantas pirámides menores, cuantas son las superficies que comprenden los rayos visuales á un mismo tiempo. Siendo esto asi, dirá tal vez alguno ¿qué necesita el Pintor de tanta consideracion? ¿Qué utilidad le puede traer esto para la Pintura? A lo cual respondo que todo esto le ayudará para ser Maestro excelente en su arte, siempre que llegue á conocer exactamente las diferencias de las superficies y sus proporciones; lo cual son pocos los que han llegado á saberlo. Pues si por casualidad se les pregunta qué efecto es el que buscan en el colorido que dan á tal superficie, á cualquiera otra cosa responderán con mas tino que á esta, quedándose sin poder dar la razon del trabajo que hacen. Por esto suplico á los Pintores estudiosos me escuchen; pues el aprender cosas que pueden ser de provecho nunca ha dañado á nadie por hábil que sea. Y sepan que cuando trazan con líneas una superficie, y van cubriendo de color el dibujo que han hecho, el efecto que buscan es que en una sola superficie se representen otras muchas, no de otro modo que si la tal superficie fuese de vidrio ó de otra cosa trasparente, para

que por ella penetrase la pirámide visual, con cuyo medio se viesen distintamente los cuerpos verdaderos con intervalo determinado y fijo, con segura posicion del rayo céntrico, y con luz permanente en sus lugares debidos. Que esto es así lo acreditan los mismos Pintores, cuando se retiran de la obra que trabajan para considerarla desde lejos, pues entonces guiados por la misma naturaleza van buscando el cúspide de la pirámide, juzgando que desde tal sitio descubrirán y podrán hacer mejor juicio de la pintura. Y como esta sea solo una superficie de tabla, ó una pared, en donde procura el Pintor representar muchas y varias superficies y pirámides comprendidas en una sola pirámide grande, será necesario que se corte en alguna parte esta pirámide visual, para que en este sitio pueda expresar el Pintor con líneas y colores los dintornos y colorido que demuestra la dicha seccion ó corte. Siendo esto así los que miran la superficie pintada, ven el corte de la pirámide: por lo que el cuadro pintado será la seccion de la pirámide visual con determinado espacio ó intervalo, con su centro y luces particulares, representado todo en una superficie con líneas y colores. Sentado, pues, que el cuadro pintado es la seccion de la pirámide, es menester investigar todos los medios por donde se pueda percibir distintamente cuanto se halle en dicho cuadro ó seccion. Hablaremos otra vez de las superficies, desde las cuales se ha demostrado ya que salen las pirámides que se han de cortar con la pintura. De estas superficies unas estan tendidas en tierra, como los pavimentos ó el espacio que hay entre los edificios, ó algunas otras que estan igualmente distantes de dichos espacios. Otras superficies estan verticales como las paredes y demas superficies, cuyos lineamentos siguen la misma direccion que las paredes. Dícese que tales

superficies estan igualmente lejanas entre sí, quando la distancia que las separa es una misma por todas partes. Las superficies, cuyos lineamentos siguen la misma direccion que las paredes, son aquellas que por todas partes las toca una línea recta continuada, como las superficies de las pilastras que se ponen en progresion en una estancia. Todo esto se ha de añadir á lo que se ha dicho antes acerca de las superficies, y sobre todo lo explicado acerca de los rayos asi extremos como intermedios y céntrico; y acerca de la pirámide visual se tendrá presente aquella proposicion de los Matemáticos que dice: *si una recta corta un triángulo de modo que forma otro menor, y queda paralela á la base del primero, los lados del triángulo menor serán proporcionales á los del mayor.* Asi explican los Matemáticos esta proposicion; pero para que sea mas inteligible á los Pintores, haremos una explicacion mas clara. Primeramente es preciso saber qué cosa es la que aqui se llama proporcional. Llamamos triángulos proporcionales á aquellos, cuyos lados y ángulos tienen entre sí igual conveniencia: de modo que si el un lado de un triángulo es mayor que la base de dos partes y media ó tres, todos los demas triángulos, sean mayores ó menores, que tengan esta misma correspondencia entre sus lados y la base, serán proporcionales; pues el mismo respecto que tiene esta parte á la otra en el triángulo mayor, tendrá la otra á su correspondiente en el menor. Todos los triángulos, pues, hechos de este modo se llamarán entre nosotros proporcionales; y para que se entienda mejor pondremos un ejemplo. Un hombre de estatura pequeña será proporcional á otro muy alto por la medida del codo; con tal que se emplee la misma proporcion de palmo y pie para medir todas las partes del cuerpo en Evandro que en Hércules, del cual dice

Gelío que era de estatura prócer, tanto que sobresalía entre todos. No hubo diferente proporcion entre los miembros de Hércules que entre los del gigante Antéo; y asi como en cada uno de estos correspondia la mano al codo, y el codo á la cabeza y demas miembros con igual medida entre ellos; lo mismo sucederá en nuestros triángulos, entre los cuales habrá un cierto género de medida, por la cual los pequeños corresponderán á los grandes en todo menos en el tamaño. Entendido esto bien diremos, segun la proposicion matemática contraida á nuestro asunto, que la seccion de cualquier triángulo, siendo paralela á la base, forma un triángulo semejante, como dicen, al triángulo mayor, y segun nosotros proporcional. Y por consiguiente en todas aquellas cosas que son entre sí proporcionales, sus partes son tambien entre sí correspondientes; y cuando los todos no son correspondientes, tampoco las partes serán proporcionales. Las partes del triángulo visual, esto es, las líneas son rayos, los cuales en la vision de cuantidades proporcionales en la Pintura, serán iguales en cuanto al número; y en las que no sean proporcionales, no serán iguales: porque una de las cuantidades no proporcionales ocupará tal vez mas número de rayos ó menos. Sabido, pues, ya de qué modo es proporcional un triángulo menor á otro mayor, y teniendo presente que la pirámide visual se compone de triángulos; contráigase todo nuestro discurso y explicacion que hemos hecho de los triángulos á la pirámide, y téngase por cierto que ninguna de las cuantidades vistas en la superficie, si son paralelas á la seccion, hace alteracion alguna en la pintura; porque son verdaderamente cuantidades equivalentes y proporcionales en toda seccion paralela á sus correspondientes. Lo cual siendo asi, se sigue que la pintura no padece alteracion alguna en sus dintor-

nos, ni se alteran las cantidades que llenan el espacio ó campo, y miden los dichos dintornos; y que toda seccion de la pirámide visual, paralela á la superficie que se mira, es igualmente proporcional á la dicha superficie.

Ya hemos hablado de las superficies proporcionales á la seccion, esto es, de las que estan igualmente distantes de la superficie pintada. Pero como nos veremos en la necesidad de pintar diversas superficies, que no serán equidistantes, debemos estudiar estas con mas diligencia, para poder conocer alguna razon de la seccion; y como sería sumamente dificil, y muy oscuro y prolijo explicar todo lo concerniente á la seccion del triángulo ó pirámide, segun el estilo de los Matemáticos, trataremos el asunto á la manera de los Pintores. Digamos algo de paso primeramente de las cantidades que no son equidistantes, con cuya noticia será facil entender la explicacion de las superficies que tampoco son equidistantes. Entre estas hay algunas cuyas líneas son en todo semejantes á los rayos visuales, y otras que estan á igual distancia que estos. Las cantidades semejantes á los rayos visuales, como no forman triángulo, y no ocupan el número de los rayos, no ganan lugar alguno en la seccion. Pero las cantidades que estan á igual distancia de los rayos visuales, quanto mas obtuso sea el ángulo que está en frente de la base, tanto menor número de rayos recibirá aquella cantidad, y menos espacio tendrá para la seccion. Hemos dicho que la superficie se cubre de la cantidad, y respecto á que comunmente sucede hallarse en una superficie alguna cantidad, que será equidistante de la seccion, sin que lo sean las demas cantidades de la misma superficie; por esta razon, solo aquellas cantidades equidistantes en la superficie son las que no padecen alteracion alguna en la pintura. Pero las cuanti-

dades que no sean equidistantes, quanto mas obtuso sea el ángulo en frente de la base, tanta mas alteracion padecerán. Finalmente, á todo esto se debe añadir aquella opinion de los Filósofos, que dice: que si el cielo, las estrellas, los mares y los montes, los animales, y últimamente todos los cuerpos se hicieran la mitad menores de lo que son, no pareceria que se habian disminuido cosa alguna del tamaño que ahora tienen; porque la magnitud, pequeñez, longitud, altura, profundidad, estrechez y latitud, la oscuridad, claridad, y las demas cosas que se pueden hallar ó no hallar en todo, las llamaron los Filósofos accidentes, los cuales son de tal manera, que solo se les puede conocer exactamente por comparacion. Dice Virgilio que á Eneas le llegaban los demas hombres á los hombros; pero si Eneas se comparase con Polifemo, pareceria pigmeo. Dicen que Euríalo era muy hermoso; pero comparado con Ganimedes, aquel á quien arrebató Jove, pareceria feo. En algunos países se tienen por blancas algunas mugeres que trasladadas á otro serian negras. El marfil y la plata son de color blanco, pero al lado de los Cisnes y de las telas de lino ya no lo son tanto. Por esta razon parecen las superficies en la Pintura muy bellas y resplandecientes, cuando en ellas se advierte aquella proporcion del blanco al negro que hay en las cosas naturales de la claridad á las sombras. Y asi todo esto se advierte por medio de la comparacion, pues en el cotejo de una cosa con otra se encuentra cierta fuerza, con la cual se echa de ver lo que hay de mas ó de menos, ó la igualdad. Por esto llamamos grande á aquello que es mayor que otra cosa menor, y grandísimo á lo que es mayor que lo grande; luminoso á lo que es mas claro que lo oscuro, y clarísimo á lo que tiene aun mas luz que lo que decimos luminoso. Y la com-

paracion se hace siempre con aquellas cosas que son mas conocidas; y por esto siendo el hombre la cosa mas conocida entre todas las demas, dijo Protágoras que era el modelo y la medida de todas las cosas; entendiendo por esto que los accidentes de todas las cosas se pueden conocer y comparar con las del hombre. Todo esto nos enseña que todas aquellas cosas que pintemos parecerán á la vista grandes ó pequeñas, segun el tamaño que en la pintura demos al hombre. Esta fuerza de la comparacion juzgo que nadie la llegó á comprender tanto entre los antiguos como Timantes, el cual pintando á un Cíclope dormido en una tabla pequeña, lo puso al lado de unos Sátiros que le abrazaban el dedo gordo del pie, para que pareciese su estatura enorme comparada con la de los Sátiros.

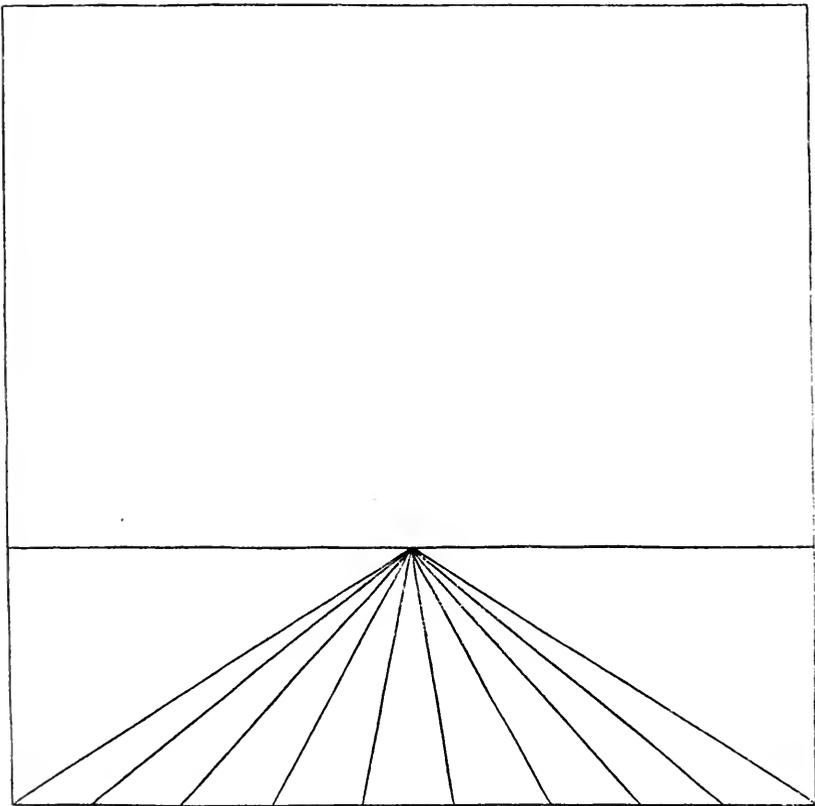
Hasta aqui hemos hablado de casi todo lo que pertenece á la virtud de la vista, y al conocimiento de la seccion de la pirámide visual; pero como conduce mucho á nuestro propósito el saber cuál sea esta seccion, y de qué modo se hace, falta decir la manera y el arte con que se expresa en la Pintura. Para esto me parece mejor decir lo que yo hago cuando me pongo á pintar. Para pintar, pues, una superficie, lo primero hago un cuadro ó rectángulo del tamaño que me parece, el cual me sirve como de una ventana abierta, por la que se ha de ver la historia que voy á expresar, y alli determino la estatura de las figuras que he de poner, cuya longitud la divido en tres partes. Estas para mí son proporcionales á aquella medida que comunmente llaman *brazo*; pues, segun se advierte claramente en la proporcion del hombre, su regular longitud es de tres brazos ó brazas (B). Con esta medida divido la línea que sirve de base al rectángulo, y anoto las veces que entra en ella. Esta línea es para mí proporcional á la mas próxima cantidad equidistante que se ve en aquel espacio al

traves. Hecho esto, señalo un punto, adonde se ha de dirigir principalmente la vista, dentro del rectángulo, el cual ocupará el mismo sitio en que debe insistir el rayo céntrico, por lo que le llamo punto del centro. Este punto se colocará en parage conveniente, no mas alto que la altura que se señala á las figuras en aquel cuadro; con lo cual tanto los objetos pintados, como quien los mira parece que estan en un mismo plano. Señalado el punto del centro, tiro rectas desde todas las divisiones de la línea de la base á él, las cuales me demuestran el modo con que se van disminuyendo las cantidades que miro al traves, cuando me hallo en la precision de llegar con los objetos hasta el último término del cuadro. *Lámina V.*

Algunos tirarian una paralela á la línea de la base del rectángulo, ya dividida, y dividirian ademas en tres partes iguales el espacio que comprenden las dos rectas. Luego tirarian otra paralela á la segunda de tal suerte, que el espacio comprendido entre la base y la primera paralela dividida en tres partes, exceda toda una parte al otro espacio que quede entre la primera y segunda paralela. Despues tirarian otra paralela observando la misma regla en la distancia; y aunque estarán persuadidos estos de que caminan con direccion segura en este modo de pintar, en mi sentir van no poco errados. Porque como la primera recta la tiran á discrecion, aunque las otras paralelas estan con regla cierta, no por eso tienen lugar fijo y determinado del cúspide de la pirámide para poder bien ver el objeto, de lo cual provienen muchos errores en la Pintura. Añádase á esto que dicha regla seria falsa siempre que colocasen el punto del centro mas alto ó mas bajo de lo que fuese la altura de las figuras; pues todos los inteligentes convienen en que ninguna cosa pintada y copiada del natu-

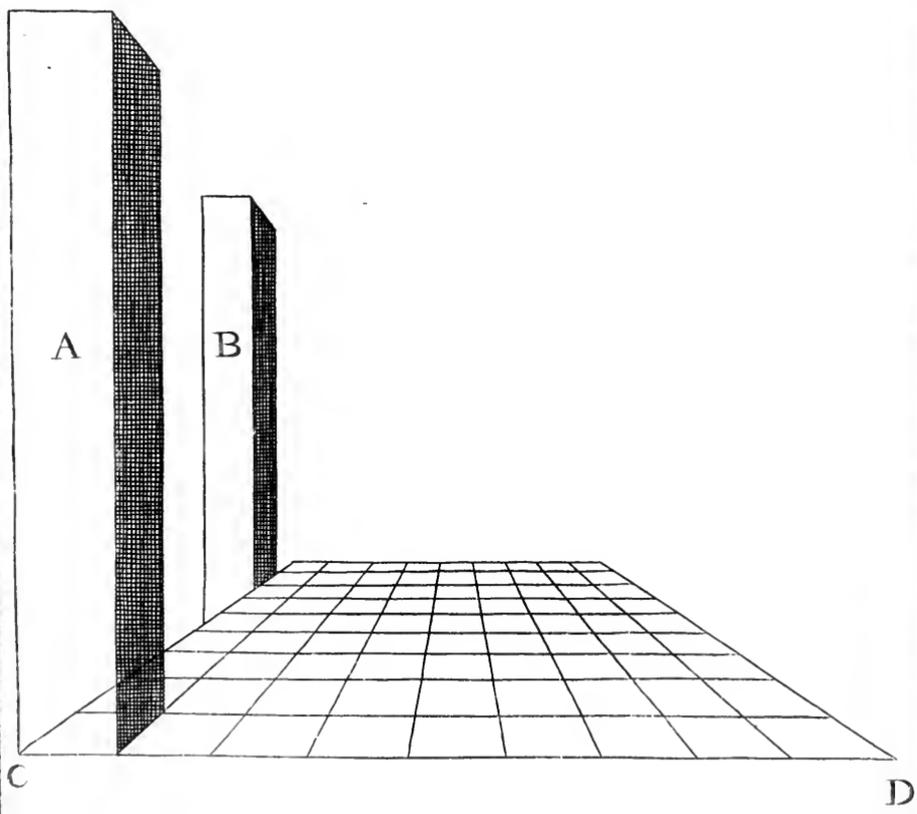
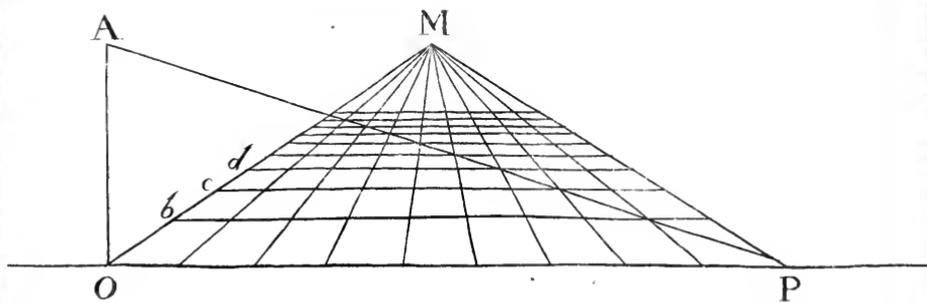
Fig. 216.

Lam. 5.









ral se puede ver y distinguir bien, como no esté colocada con la debida distancia respecto á la vista, de lo cual daremos la razon cuando hagamos la demostracion de la Pintura; pues habiéndolo practicado asi en nuestras obras, cuando los amigos las veian, decian que eran un milagro del arte. A esto se dirige todo quanto llevo dicho hasta aqui; pero volvamos á nuestro intento.

La práctica que yo sigo es la siguiente. En todo voy dirigiéndome siempre por la misma línea y por el punto del centro; divido, como he dicho, la base, y tiro rectas desde todos sus puntos, de division al del centro. En las cuantidades que estan al través observo este método. En un espacio pequeño tiro una recta, y la divido en tantas partes como la base del rectángulo. Sobre ella coloco un punto á igual altura que el punto del centro, y tiro desde él rectas á todas las divisiones. Luego determino la distancia que me parece entre la vista y el cuadro, y prefijado ya el sitio de la seccion alli mismo, con una perpendicular que levanto corto todas las rectas que encuentro desde ella. Línea perpendicular es la que cayendo sobre otra, forma todos los ángulos rectos ó á escuadra. *Lámina VI.*

O P línea de la base de nueve brazas. A punto de la vista á la altura de tres brazas: b, c, d &c. líneas paralelas.

Esta perpendicular me da en sus intersecciones todos los términos de la distancia que ha de haber entre las líneas que atraviesan paralelamente el pavimento, con lo cual tendré dibujadas todas las líneas de él, de cuya exactitud será la prueba el que una misma recta sirva de diámetro á todos los paralelógramos que se encuentren (C). Llámase entre los Matemáticos diámetro del paralelógramo aquella recta que va desde un ángulo á su opuesto, la cual divide al paralelógramo en dos partes iguales, convirtiéndole en

dos triángulos. Concluido esto con toda exactitud, tiro una paralela por encima, la cual corta ambos lados del rectángulo grande, y pasa por el punto del centro. Esta línea me sirve de término ó confin, con el cual ninguna cantidad sobrepuja la altura de la vista; y porque pasa por el punto del centro, se llama céntrica. De aqui se sigue que aquellas figuras que se pinten entre las paralelas ulteriores serán menores que las que se hagan en las anteriores, no por esta razon sola, sino porque aquellas manifiestan estar mas lejos, y por eso son mas pequeñas, como lo demuestra la misma naturaleza cada dia. Por ejemplo: en un Templo vemos que las cabezas de las personas que andan por él estan casi á una misma altura; pero los pies de los que estan distantes parece que corresponden á las rodillas de los que estan mas cerca. Toda esta regla de dividir el pavimento pertenece particularmente á aquella parte de la Pintura que se llama composicion, de la que trataremos en su lugar. Bien que me temo que por su novedad, y por la brevedad de este comentario quede algo oscura para muchos; pues segun observamos por las obras de los antiguos, esta parte no fue conocida de nuestros mayores por su dificultad extrema, siendo casi imposible encontrar entre los cuadros antiguos una historia bien compuesta y bien pintada ó bien esculpida. Por esta razon trataré de ella con brevedad y con la claridad posible; pero sé muy bien que para algunos no podré pasar por elocuente, y á muchos que no me entenderán de pronto, les costará infinito trabajo el comprender mis proposiciones. Todo esto es muy facil y curioso para los ingenios sublimes y perspicaces aplicados á la Pintura, de cualquier modo que se diga; pero para aquellos entendimientos torpes y nada aptos para un arte tan noble, aun quando se tratase con la mayor elocuencia será desagradable, bien que

esto mismo dicho por mí, aunque con la posible brevedad, tal vez no podrá leerse sin molestia. Pero con todo espero disimulen el poco aliño que he puesto en mis frases por darme á entender con mas claridad, advirtiendo que en adelante tál vez será mas gustosa la lectura.

Hemos tratado ya, pues, de los triángulos, de la pirámide, de la seccion, y de todo lo demas que ha parecido del caso, de todo lo cual solia yo hablar con mis amigos mas difusamente con reglas geométricas, haciendo en su presencia la demostracion de todo, la cual no he querido poner aqui por evitar toda prolijidad, y asi solo me he ceñido á exponer meramente los primeros principios de la Pintura; y los llamo primeros, porque son los principales fundamentos del arte para los Pintores que no lo saben. Pero son tales, que el que se haga cargo bien de ellos conocerá el mucho provecho que puede sacar para ilustrar el entendimiento y para entender bien la definicion de la Pintura y todo lo demas que se ha de tratar en los dos libros siguientes. Nadie piense que puede alguno llegar á ser buen Pintor sin saber y conocer á fondo con toda inteligencia el efecto que busca en sus obras; pues en vano se tira el arco si no se ha prefijado antes el blanco adonde se quiere encaminar la flecha. Yo quisiera que todos se persuadiesen que solo podrá ser diestro Pintor aquel que haya aprendido primero á colocar bien los dintornos y todas las cualidades de las superficies; y al contrario, yo aseguro que el que no sepa con toda exactitud y conocimiento todo lo que hemos dicho, jamas podrá llegar al grado de perfeccion que se requiere; pues todo lo que se ha explicado de la superficie y la seccion es absolutamente necesario. Ahora falta instruir al Pintor en el método que ha de observar para imitar con la mano los objetos que tiene ya concebidos en el pensamiento.

LIBRO SEGUNDO.

Como es natural que este estudio parezca demasiado fatigoso á los jóvenes, será oportuno manifestar aqui cuán digna es el arte de la Pintura de que empleemos en ella todo el cuidado y diligencia que sea posible. Esta arte tiene en sí una fuerza tan divina, que no solo hace lo que la amistad, la cual nos representa al vivo las personas que estan distantes, sino que nos pone delante de los ojos aun aquellos que há mucho tiempo que murieron, causando su vista tanta complacencia al Pintor, como maravilla á quien lo mira. Dice Plutarco que al considerar Casandro, uno de los Capitanes de Alejandro, la estatua de este Héroe, contemplando en ella aquella magestad real que tenia cuando vivo, comenzó á temblar extraordinariamente. Cuentan tambien que Agesilao, como conocia la fealdad tan grande de su persona, no quiso que quedase ningun retrato suyo para sus descendientes, por lo cual nunca permitió retratarse ni en pintura ni en escultura; lo cual manifiesta que el semblante de los muertos vive largamente con el auxilio de la Pintura. El haber esta arte expresado materialmente los Dioses que veneraba el Paganismo se debe considerar como un sublime don concedido á los mortales; pues la Pintura ha coadyuvado infinito á la piedad, por la cual se unen los hombres á Dios, y á contener los ánimos con el freno de la Religion. Es tradicion que Fidias hizo una estatua de Júpiter en Elide, cuya belleza aumentó el culto ya establecido de la Religion. Pero para saber cuánto influye la Pintura en todos los placeres del ánimo, y el ornato y hermosura que da á todas las cosas, no hay sino ver co-

mo casi nunca se encontrará alhaja, por preciosa que sea, á la que no añada mucho mas valor la forma que la da la Pintura, esto es, su dibujo. El marfil, los anillos y todas las cosas preciosas y estimables se hacen aun mucho mas preciosas por la mano del Pintor. El oro que se halle adornado por la Pintura tiene mas valor que el oro mismo; y aun el plomo que es entre todos los metales el mas bajo, si tiene la forma de una estatua que hubiese hecho Fidias ó Praxiteles valdria sin duda mas que otro tanto oro ó plata sin labrar. El Pintor Zeuxis regalaba sus obras, porque decia que con ningun precio se podian pagar; pues en su dictámen no podia haber en el mundo paga con que satisfacer al que era como un Dios entre los mortales por la perfeccion con que pintaba ó esculpia las producciones de la naturaleza. Es prerogativa de la Pintura el que sus diestros profesores no solo sean alabados, sino reputados como muy semejantes á los Dioses. ¿Pero no es la Pintura la Maestra de todas las artes, ó por lo menos su principal ornamento? ¿De quién tomó la Arquitectura los cimacios, los capiteles, las basas, las columnas, las cornisas y todos los demas adornos que sirven para hermohear un edificio, sino de la Pintura? ¿Quién dió reglas, ó quién pudo enseñar el arte del Tallista, Carpintero, Evanista, Zapatero y demas oficios mecánicos, sino la Pintura? De modo, que por bajo que sea el arte ú oficio, ninguno se encontrará que no dependa de la Pintura; por lo cual me atrevo á decir que ella es quien da el gusto y ornato que se halla en cualquiera cosa. Entre los antiguos fue tan honrada esta arte, que siendo asi que á casi todos los artífices les llamaban *Fabri* en la lengua Latina, solo el Pintor tenia nombre diferente. Por lo cual muchas veces he dicho en presencia de algunos amigos que el inventor de la Pintura

fue sin duda aquel jóven Narciso que fue convertido en flór: porque siendo la Pintura como la flor de todas las artes, parece se puede acomodar sin violencia la fábula de Narciso á ella: porque ¿qué otra cosa es pintar que tomar con el auxilio del arte la superficie de la fuente? Pensó Quintiliano que los Pintores antiguos pintaban las sombras de los cuerpos conforme las producía el sol, y que despues se fue perfeccionando el arte poco á poco. Hay quien dice que los inventores de la Pintura fueron un Egipcio, llamado Filocles y Cleantes (de quien no tengo noticias). Los Egipcios dicen que en su pais estaba en uso la Pintura seis mil años antes de que llevaran á Grecia este arte; y los Italianos dicen que empezó la Pintura en Italia despues de las victorias de Marcelo en Sicilia. Pero nada importa saber quiénes fueron los primeros Pintores ni los inventores del arte, supuesto que nuestro intento no es escribir la historia de la Pintura, como Plinio, sino tratar del arte de la Pintura, del cual no dejaron los antiguos escrito alguno, á lo menos que yo haya visto; no obstante que dicen que Eufranoro Istmio escribió un Tratado de las medidas y de los colores; y Antígono y Zenócrates otro de la Pintura, en el cual puso algunas cosas suyas relativas al asunto Apeles, y lo dedicó á Perseo. Diógenes Laercio cuenta tambien que el Filósofo Demetrio compuso unos comentarios sobre la Pintura. Fuera de esto yo creo que habiendo nuestros mayores escrito acerca de las bellas artes, no parece regular se hubiesen olvidado de la Pintura; pues en Italia florecieron en tiempos muy remotos los Etruscos, los mas diestros artífices de Pintura que se conocieron. Trimegisto, antiquísimo escritor, es de sentir que la Pintura y la Escultura nacieron con la Religion, y asi lo dice á Asclepio: *teniendo el género humano presente su*

naturaleza y origen, figuró los Dioses con rostro semejante al suyo. ¿Y quién ignora que la Pintura ha obtenido siempre el lugar mas honorífico, ya en las cosas públicas, ya en las privadas, ya en las religiosas y ya en las profanas? Tanto que no se hallará entre los hombres ningun artificio que merezca igual atencion y estima. Son increíbles los precios con que pagaban antiguamente las tablas pintadas. Aristides Tebano vendió una sola pintura en cien talentos, que son sesenta mil florines (D). Dice tambien la historia que á la tabla de Protógenes debió Rodas el que Demetrio no la abrasase, por no exponerse á que fuese pábulo de las llamas una obra como aquella: de modo que se puede decir que Rodas se rescató por un cuadro. Otras muchas cosas á este tenor se cuentan que acreditan lo mucho que se ha honrado y elogiado á los célebres Pintores en todas partes, puesto que los Ciudadanos mas nobles y esclarecidos, los Filósofos y los mismos Reyes cifraban su mayor complacencia en las pinturas, y aun se aplicaban á pintar. En Roma fueron Pintores Lucio Manilio, Caballero Romano, y Fabio, que era de los mas distinguidos. Turpilio, Caballero Romano, igualmente ejerció la Pintura en Verona. Pacubio, Poeta trágico, nieto del Poeta Enio por parte de madre, pintó en la plaza de Hércules. Sócrates, Platon, Metródoro y Pirro, Filósofos todos, fueron muy instruidos en el arte de la Pintura. Neron, Valentiniano y Alejandro Severo, Emperadores, fueron en extremo aficionados á ella; y sería imposible referir los muchos Príncipes y Reyes que tuvieron la misma inclinacion. Tampoco es del caso poner aqui la infinita serie de Pintores antiguos, cuyo número se puede calcular por este hecho, y es, que en poco mas de un año se hicieron bajo la direccion de Demetrio Valerio, hijo de Fanóstrato, trescientas y sesenta

estatuas, unas ecuestres, otras pedestres y otras en carros. Y si en aquella Ciudad habia tantos Escultores, ¿es de creer que habria menos Pintores? Son la Escultura y la Pintura dos artes hermanas, producidas de un mismo ingenio; pero yo siempre daré la preferencia al del Pintor, porque se ejercita en una cosa mucho mas difícil (E). Mas volvamos al asunto. Era infinito, pues, el número de los Pintores y Escultores que habia en aquel tiempo, pues entonces nobles y plebeyos, doctos é ignorantes todos se aplicaban á la Pintura. Y como era la costumbre exponer al público las pinturas y estatuas que se tomaban en las presas y despojos de las conquistas, llegó á tanto esto, que Paulo Emilio, y otros muchos Caballeros Romanos hicieron enseñar á sus hijos, entre las demas artes liberales, la Pintura, como conducente para la vida honesta y feliz. Esta costumbre tan laudable la tomaron de los Griegos, entre los cuales los jóvenes de ilustre nacimiento aprendian, ademas de todo lo perteneciente á la literatura, la Geometría, la Música y la Pintura. Para las mugeres fue tambien esta arte muy honrosa, como lo prueban los elogios que dan los autores á Marcia, hija de Varron, porque sabia pintar; y estaba esto en tanta estima en la Grecia, que se prohibió públicamente el que los esclavos aprendiesen la Pintura, y no sin razon, pues tal arte solo es digna de un ánimo noble y libre, siendo para mí la mejor señal de ingenio excelente la aplicacion y la aficion al dibujo. Solo esta arte es la que igualmente agrada á los ignorantes, como á los instruidos, lo que en ninguna otra sucede, pues por lo regular lo que gusta á los inteligentes disgusta á los que no saben. Tampoco se hallará una persona que no desee saber pintar bien; y es evidente que la misma naturaleza tiene su delicia en ello; pues vemos que en las man-

chas de los mármoles representa muchas veces Centauros, y cabezas con barba larga (F). Cuentan tambien que en una joya que tenia Pirro habia representadas naturalmente y sin artificio alguno las nueve Musas con sus atributos. Añádase á esto que en ninguna de las artes, sino en esta, trabajan con tanto gusto los que saben y los que no saben, ya para aprenderla, ó ya para ejercitarse en ella: y si es lícito decir lo que yo experimento en mí particularmente, puedo asegurar que cuando me pongo á pintar solo por gusto, como muchas veces me sucede, así que me desocupo de otros negocios, me deleito y me enageno tanto en este ejercicio, que al cabo de tres ó cuatro horas me parece que apenas han pasado algunos minutos; con lo que puede concluirse diciendo, que este arte causa gusto y delicia ejercitándose por aficion en ella, y en llegando á ser diestro Pintor, alabanza, fama y riqueza. Siendo esto así, puesto que la Pintura es el mejor y mas antiguo ornamento de todas las cosas, digna solo de hombres libres, y agradable á los instruidos y á los ignorantes, con toda la eficacia que me es posible exhorto á los jóvenes á que se apliquen á ella con todo el anhelo que puedan. A los que se hallan ya instruidos los animo á que estudien hasta llegar á la última perfeccion, sin perdonar fatiga ni diligencia alguna. Tengan presente siempre los que procuran alcanzar la excelencia del pincel, la fama y reputacion que consiguieron los antiguos, y con esto verán al mismo tiempo lo enemiga que fue de la virtud y la alabanza la avaricia, pues un ánimo que solo aspira al interes, rara vez podrá llegar á la cumbre de la inmortalidad. He conocido muchos que teniendo las mejores disposiciones y proporciones para hacerse hombres grandes en la Pintura, se aplicaron solo á la ganancia, y se quedaron sin poder alcanzar bienes

ni fama. Estos tales, si á fuerza de estudio hubiesen cultivado su ingenio, facilmente se hubieran hecho famosos, y por consiguiente hubieran conseguido riqueza y gusto; pero basta ya de esto.

La Pintura la dividimos en tres partes, y esta division la sacamos de la misma naturaleza: pues siendo el fin de aquella representarnos las cosas del modo que se ven, hemos reflexionado las diferentes maneras con que llegan á nuestra vista los objetos. Primeramente cuando medimos una cosa, advertimos que aquello ocupa cierto espacio; el Pintor circunscribe el espacio este, á lo cual llamará propiamente *contorno*. En segundo lugar en la accion de ver consideramos el modo con que se juntan las diversas superficies de la cosa vista unas con otras; y dibujando el Pintor esta union de superficies cada una en su lugar, podrá llamarlo *composicion*. Ultimamente al tiempo de mirar discernimos con toda distincion todos los colores de las superficies; y como la representacion de estos en la Pintura tiene tantas diferencias por causa de la luz, por esta razon llamaremos á esto *adumbracion*¹. De modo que la perfeccion de la Pintura consiste en el contorno, en la composicion, y en la adumbracion ó clarooscuro.

Ahora trataremos de cada una de estas cosas, aunque con brevedad; y empezando por el contorno, digo que este consiste en la justa colocacion de las líneas, á lo cual se llama hoy dibujo. En esta parte fue muy sobresaliente Parrasio, aquel Pintor con quien introduce Genofonte á Sócrates en conversacion por la extremada delicadeza de sus líneas. En mi sentir el dibujo se debe hacer con líneas muy sutiles, que apenas las distinga la vista, asi como hacia Ape-

1 ó sea clarooscuro.

les, que desafió á Protógenes á tirar líneas casi imperceptibles. El dibujo consiste en señalar los contornos, lo cual si se ejecuta con líneas muy gruesas, en vez de parecer márgenes ó términos los de una superficie pintada, parecerán hendeduras. Yo quisiera que en el dibujo solo se buscara la exactitud del contorno, en lo cual es preciso ejercitarse con infinita diligencia y cuidado, pues nunca se podrá alabar una composición ni una buena inteligencia de las luces si falta el dibujo. Al contrario, muchas veces sucede que solo un buen dibujo basta para agradar: por lo cual el dibujo es en lo que mas se ha de insistir, para cuyo estudio creo que no puede haber cosa que mas ayude y aproveche que el velo, de cuyo uso soy yo el primer inventor en esta forma. Tómese un pedazo de tela trasparente, llamada comunmente velo, de cualquier color que sea: estirada esta en un bastidor, la divido con varios hilos en cuadros pequeños é iguales á discrecion: póngase despues entre la vista y el objeto que se ha de copiar, para que la pirámide visual penetre por la transparencia del velo. Este velo tiene varias utilidades: primeramente representa siempre las mismas superficies inmóviles, pues en señalando los términos en él, al instante se encontrará el primer cúspide de la pirámide con que se empezó; lo cual es muy difícil de hallar sin este auxilio. Es absolutamente imposible que no se mude alguna cosa al tiempo de pintar, porque el que pinta nunca mira precisamente desde un mismo punto al objeto; y de esto depende que la copia de una cosa pintada es mucho mas parecida al original, que la que se hace de una estatua. Además: el objeto se altera considerablemente en cuanto al aspecto por la variacion del intervalo ó de la posicion del centro. Por tanto el velo trae tambien la grande utilidad de que siempre representa al objeto de un mis-

mo modo. En segundo lugar, con el velo se señalarán todas las partes del dibujo y todos los contornos con toda exactitud; porque viendo que en un cuadrado está la frente, en el de abajo la nariz, en el del lado la mejilla, y en el otro mas abajo la barba; y de este modo todas las demas partes colocadas en sus respectivos lugares; se puede con toda facilidad trasladarlas á la tabla ó pared, poniendo en ella igual division de cuadros (G). Ultimamente este velo sirve de mucha utilidad y auxilio para dar perfeccion á la pintura: porque con él parecen los objetos no pintados, sino del todo relevados: con lo cual la misma experiencia puede manifestar con el auxilio de la razon lo mucho que aprovechará para pintar bien y con perfeccion. No soy del dictámen de algunos que dicen: no es bueno que los Pintores se acostumbren al velo ó á la cuadrícula; porque como esto facilita y sirve tanto para hacer bien las cosas, sucede que despues no pueden ejecutar cosa alguna por sí solos sin este auxilio, sino á costa de grandísimo trabajo. Es evidente que nosotros no indagamos el mucho ó poco trabajo del Pintor, sino que alabamos aquella pintura que tiene mucho relieve, y que es sumamente parecida á los cuerpos naturales que representa. Esto no sé yo cómo lo podrá ejecutar ninguno, ni aun medianamente, sin el auxilio del velo. Sirvanse, pues, de él los que quieran aprovechar en el arte; y si algunos quieren sin él hacer alarde de su saber, deben imaginar que le tienen delante, y obrar como si realmente estuviera, para que con el auxilio de una cuadrícula imaginaria puedan señalar con exactitud los términos de la pintura. Mas como muchas veces sucede á los que tienen poca práctica que no distinguen con toda certeza los contornos y dintornos de las superficies; por ejemplo en un rostro, en donde apenas se conoce donde rema-

tan las sienes en la frente, es preciso darles una regla para que puedan conocerlo y distinguirlo bien. La misma naturaleza lo enseña; porque así como las superficies planas parecen bien á nuestra vista cuando tienen ó luz ó sombra universal; así tambien las superficies esféricas las halla nuestra vista agradables cuando tienen varias manchas de claros y sombras, como si fuesen muchas superficies. Cada parte de por sí que tenga diferente luz ó diferente sombra, se ha de considerar como superficie separada; y si la sombra de una superficie continúa por largo espacio debilitándose poco á poco hasta quedar en claro, entonces se deben señalar con líneas los diferentes espacios de sus grados, para que despues al tiempo de dar el colorido no haya duda en la regla que se ha de seguir.

Todavía habia mucho que hablar del dibujo, el cual tiene mucha connexion con la composicion; pero es menester saber qué cosa sea composicion. La composicion en la Pintura es aquel modo ó regla de pintar, mediante la cual se unen y arreglan entre sí todas las partes de una obra de Pintura. La mayor obra de un Pintor es un cuadro de historia: las partes de esta son las figuras, estas se dividen en miembros, y los miembros en superficies. Y siendo el dibujo aquella regla con la que se señalan los contornos de cada superficie; y siendo estas unas veces pequeñas, como los animales, y otras sumamente grandes, como en las figuras colosales y edificios; para dibujar las primeras bastan las reglas que hasta aquí se han dado, como el velo usado en la forma explicada; pero para las segundas se necesitan otras.

Para esto es menester traer á la memoria todo cuanto se ha dicho acerca de las superficies, de los rayos, de la pirámide y de la seccion, igualmente que de las líneas pa-

rales del espacio ó pavimento, del punto céntrico, y de la línea céntrica. Dibujado el pavimento con las dichas paralelas, se han de levantar las paredes, y todo lo demas que llamamos superficies rectas y verticales, en cuya operacion apuntaré brevemente el método que yo sigo.

Empiezo primeramente por los fundamentos, y dibujo en el pavimento la extension y grueso de las paredes, en lo cual solo he tomado leccion de la naturaleza, pues de una mirada nunca se pueden ver mas que dos superficies rectas á la vez de un cuerpo que conste de ángulos rectos. En el diseño del fundamento de las paredes solo tiro aquellos lados que se presentan á la vista, y principio por los mas lejanos, determinando despues por las paralelas señaladas en el pavimento lo largo y lo ancho de las paredes. A cada paralela cuento una braza, y el medio de cada una de aquellas lo tomo en la comun interseccion que hacen sus diámetros. Con estas medidas señalo con exactitud la anchura y extension de las paredes que se levantan desde el pavimento. Por ellas saco con facilidad la altura de las superficies, pues la medida que hay entre la línea céntrica y el sitio del pavimento en donde empieza á elevarse el edificio, ha de servir de regla y escala para todo él. Y si se quiere que esta elevacion sea cuatro veces mas que la altura de las figuras que se han de pintar dentro, estando la línea céntrica á la altura de ellas, esto es, á tres brazas, no hay sino señalar tres veces esta distancia hácia arriba desde la tal línea: con lo cual se podrá dibujar, mediante estas reglas, cualquiera superficie angular. *Lámina VI.* A B, pilastras ó paredes de diez brazas.

Ahora falta hablar del modo de dibujar las superficies circulares. Estas se originan de las angulares, y mi método es como se sigue. Hago un cuadrado, y dentro inscribo

un círculo: luego divido los lados de aquel en tantas partes iguales, como divisiones tiene la línea del rectángulo que se hizo en el cuadro; y tirando rectas desde todos los puntos de la línea dicha á los otros, queda todo aquel espacio dividido en cuadrados pequeños. Despues formo un círculo con el diámetro que me parece, de modo que corte mutuamente las paralelas, y noto los puntos de las intersecciones, que despues paso á los respectivos lugares de las paralelas del pavimento puesto en perspectiva. Pero como seria indecible trabajo cortar todo el círculo con paralelas muy espesas, hasta tanto que por medio de una infinita serie de puntos se tirase la línea de su circunferencia; por esto, lo que hago es señalar ocho ó mas intersecciones, y despues tiro á pulso la circunferencia por los puntos señalados. Mas fácil seria hacer este contorno en la sombra, con tal que el cuerpo que la causase tuviese la luz arreglada, y estuviese en el lugar que debia.

Habiéndose hablado ya del dibujo de las superficies angulares y circulares con el auxilio de las paralelas, cuando son de tamaño grande; hablaremos ahora de la composicion. Esta es aquella regla con la cual se unen y coordinan entre sí las partes que componen una obra pictórica. La mayor obra de un Pintor no es hacer una figura colosal, sino un cuadro de historia; pues para esto se requiere mucho mas ingenio que para lo otro. Las partes de la historia son las figuras, las partes de estas son los miembros, y las de estos son las superficies; porque de estas se hacen los miembros, de los miembros las figuras, y de las figuras una historia que constituye la última y mas excelente obra de un Pintor. De la union y compostura de las superficies nace aquella gallardía y aquella gracia que llaman belleza; porque si un rostro tiene unas superficies grandes y otras chi-

cas, en unas partes muy hácia fuera, y en otras muy hácia dentro, como se advierte en el semblante de un anciano, será á la verdad cosa feísima: pero cuando las superficies de un rostro esten tan unidas entre sí y compuestas que vayan poco á poco oscureciéndose las luces, y degenerando en sombras suaves sin que se noten ángulos, entonces formarán un semblante bello y de la mayor hermosura. Esto supuesto, es parte de la composicion buscar é imaginar la mayor gracia y belleza que se pueda en las superficies ó formas. Para llegar á saber esto no he encontrado regla mas cierta que la observacion de la naturaleza; y asi el principal estudio debe ser considerar y reflexionar con la mayor atencion la forma que da el maravilloso artífice de todas las cosas, que es la naturaleza, á los miembros del cuerpo humano, en cuya imitacion es menester ejercitarse con el mayor estudio, aprovechándose para esto, como ya se ha dicho, del velo ó de la cuadrícula. Y cuando se hayan tomado del natural las formas que parezcan mas bellas, al tiempo de ponerlas en práctica, lo primero que se ha de mirar ha de ser los términos, para tirar las líneas á los puntos precisos y con todo arreglo.

Esto es en cuanto á la composicion de las superficies; ahora hablaremos de la de los miembros. La composicion de los miembros requiere principalmente que todos ellos sean entre sí proporcionados. Llámense bien proporcionados cuando todos corresponden con propiedad respecto al tamaño y á su oficio, respecto á la especie y á los colores, y á las demas cosas como á la belleza, á la magestad &c. Si en una figura se pusiera una cabeza muy grande, el pecho muy pequeño, la mano disforme, el pie lo mismo, y el cuerpo sumamente gordo, esta composicion seria horrible á la vista. Esto supuesto, es necesario tener una regla

cierta para el tamaño y medida; para lo cual aprovecha mucho observar, cuando se copia un animal, sus huesos principales, y considerar mentalmente su grandeza, pues estos como nunca padecen alteracion, siempre ocupan el mismo espacio. Despues es necesario colocar en sus propios parages los nervios y músculos, y luego se visten de carne con su piel. Aqui me dirán algunos tal vez que ¿cómo he dicho yo en otra parte que al Pintor solo le incumbe lo que se ve, y no lo que está oculto? No hay duda que es asi; pero asi como para hacer una figura vestida se debe dibujar primero el desnudo, y luego se van poniendo las ropas arregladas á los miembros; asi tambien para pintar un desnudo es preciso colocar en su debido lugar primero los huesos y músculos, y luego irlos cubriendo de carne, de modo que siempre se conozca su verdadero sitio. La misma naturaleza nos ha puesto delante de los ojos todas las medidas del cuerpo humano; y asi el estudioso hallará mucha utilidad en la investigacion de estas proporciones por sí propio en el natural, con lo eual el mismo trabajo le hará mantener firme en la memoria todo lo que haya aprendido en esta operacion acerca de la proporcion de los miembros. Sirva de advertencia que para medir cualquier animal se debe tomar uno de sus miembros por medida firme, y por él se medirán los demas. El Arquitecto Vitruvio mide al hombre por el pie; pero á mí me parece mas digno que todos sus miembros se sujeten á la dimension de su cabeza, bien que, segun yo he observado en casi todos los hombres la longitud del pie es igual á la que hay desde la barba hasta el vértice ó parte superior de la cabeza: por lo cual es necesario medir todos los demas miembros por uno de estos dos, de modo que en toda la figura no se halle miembro que no corresponda á los demas

en longitud y anchura. Además de esto es fuerza cuidar de que todos los miembros tengan su respectivo oficio, para el que fueron criados. El que corre mueve los brazos tanto como los pies; pero un Filósofo, que está perorando, debe tener en todos sus miembros la mayor compostura y modestia. Un Pintor llamado Demon pintó á Hoplicito peleando de tal manera, que parecia vérsese el sudor; y á otro descansando tendido sobre sus armas casi sin aliento. Hubo quien pintó á Ulises de modo que todos conocian que se fingia loco, no siéndolo. Muy alabado es de los Romanos aquel cuadro en que conducen muerto á Meleagro, en donde está vivamente expresado el sentimiento de los que le llevan, y el movimiento que hacen con todo el cuerpo; y al contrario en la figura del cadaver, que está verdaderamente muerta, cayéndose cada miembro por su lado, como manos, dedos, cabeza, y en fin todo concurre á expresar la muerte de aquel cuerpo que es lo mas difícil que hay; pues el hacer que todos los miembros de un cuerpo esten generalmente sin accion ni movimiento alguno es obra de un Maestro consumado, asi como lo es tambien el darles viveza á todos. Asi, pues, en todas las pinturas se ha de observar que cada miembro de por sí esté en su movimiento propio, de modo que qualquiera arteria por mínima que sea esté en accion, á fin de que la figura que se represente viva, lo parezca en la realidad, y la muerta un difunto verdadero. Entonces se dice que una figura está viva, cuando parece que hace algun movimiento; y muerta, cuando los miembros no hacen nada, esto es, que ni se mueven ni sienten. En cuya suposicion la figura que quiera el Pintor esté viva, hará que todos sus miembros tengan movimiento y accion, siempre guardando los límites de la gracia y la belleza, de lo cual abundan mucho aquellos

movimientos que siguen la misma direccion que el aire, y tienen tambien mucha viveza. Ademas de esto en la composicion de los miembros se ha de atender á la especie, pues seria cosa muy impropia que en la figura de una Elena ó de una Ifigenia se notasen las manos de una vieja ó una labra lora; ó si en la de un Nestor se hiciese el pecho de un jóven, ó la cabeza muy delicada; ó si en la de un Ganimedes se le pusiese la frente llena de arrugas ó las piernas tan nerviosas como las de un luchador; ó si en la de Milon, hombre extremadamente robusto, se advirtiesen las caderas y vacíos muy flacos. Igualmente la figura que tenga la cara llena y abultada, será muy impropio que tenga los brazos delgados y consumidos; y al contrario, el que pintase á Aqueménides con aquel semblante con que dice Virgilio que le halló Eneas en la Isla, debe ponerle los demas miembros con la misma extenuacion y debilidad, pues de otro modo seria muy ridículo (H). Tambien ha de haber correspondencia entre los colores; pues la figura, cuyo rostro sea sonrosado y con mucha frescura, no ha de tener el pecho y brazos morenos, y de color desagradable. De este modo tenemos ya dicho lo bastante acerca de la composicion de los miembros, y lo que se debe observar en cuanto á su tamaño, su oficio, su especie y su color, pues siempre es preciso que todas las cosas correspondan y convengan entre sí con arreglo á la verdad: porque no se ha de hacer una Venus ó una Minerva en traje de pobre mendigo, ni tampoco un Marte ó un Júpiter con adornos mugeriles. Los Pintores antiguos tenian cuidado, no obstante que ambos Dioses eran de un parto, de representar al uno de ellos algo mas robusto, y al otro algo mas ágil: tambien hacian que á Vulcano se le conociese que era cojo, por detras de sus vestiduras: ¡tanto era el cuidado que tenian

en dar á cada cosa su oficio, su especie y su dignidad!

Ahora se sigue la composicion de las figuras, en la cual consiste toda la ciencia y alabanza del Pintor. De esto se ha dicho ya algo en varios lugares mas abajo, hablando de la composicion de los miembros, pues es evidente que todas las figuras de una historia han de tener conexion entre sí en cuanto al oficio y tamaño. Porque si en un banquete se pintara una porcion de Centauros en la mayor agitación y desórden, seria una locura poner en medio de tan horrible bulla á alguna figura durmiendo con los vapores del vino. Tambien seria gran defecto que en una misma distancia hubiese figuras bajas y otras altas, ó que un perro tuviese el mismo cuerpo que un caballo. Muy digno de vituperio es lo que yo veo no pocas veces, pintar un edificio, y las figuras que estan dentro parece se hallan encerradas por fuerza en un calabozo por la estrechez en que estan, que apenas caben sentadas. Todas las figuras deben tener suficiente espacio para el oficio á que se destinan y segun su tamaño; y para que un cuadro historiado sea digno de alabanza y de la admiracion de cuantos le miren, es menester que tenga tal gracia y belleza, que complazca y deleite los ojos y el ánimo de los inteligentes, y de los que no lo entienden.

Lo primero que en un cuadro llama la atencion es la abundancia y variedad de objetos; pues asi como en los manjares y en la Música agrada la novedad, asi tambien se reerece y alegra el ánimo con la multitud y variedad de las cosas que ve: y asi en la Pintura lo mas agradable que hay es la diversidad de figuras y de colores. Será abundante y agradable una historia cuando en ella se vean mezclados en sus lugares á propósito ancianos, jóvenes, matronas, doncellas, niños, animales domésticos, como perrillos, pá-

jaros, caballos y corderos, edificios &c., y en fin siempre que la abundancia y diversidad de objetos sean apropiadas al asunto, será laudable; pues á los que lo miran se les pasa el tiempo, considerando cada cosa de por sí, embelesados con la gracia y la fecundidad de la idea del Pintor. Esta abundancia debe ir, en mi dictámen, adornada y llena de variedad grave y moderada, segun la dignidad ó lo reverente del asunto. Nunca alabaré á aquellos Pintores, que para manifestar que no tienen escasez de ideas, y para que en sus cuadros no quede lugar vacío, no se quieren limitar á una composicion arreglada, sino que van esparciendo por todo el lienzo las figuras, sin orden y confusamente, y asi en vez de representar la historia el asunto que se quiere, solo representa una junta tumultuosa; pues tal vez requiere un asunto pocas figuras, y asi como las pocas palabras, con tal que sean sentenciosas, dan magestad á un Príncipe, asi tambien en una historia un razonable número de figuras causa dignidad, y en su variedad puede haber gracia. No me gusta de ningun modo la soledad en un cuadro, pero tampoco me agrada la multitud de figuras que le quitan la dignidad. Yo quisiera que en un cuadro se observase la práctica de los Poetas trágicos y cómicos, que en sus composiciones solo introducen las personas necesarias; y asi en mi dictámen ninguna historia ha de tener tanta multitud y variedad de cosas, que no puedan todas expresarse debidamente con nueve ó diez figuras; asi como Varron, que en sus convites, para evitar la bulla y confusion, nunca juntaba mas de nueve personas. Siendo, pues, tan agradable la variedad, hará este efecto una pintura cuando todas las actitudes y posturas de las figuras sean diferentes. Unas se pondrán de modo que se miren de frente con las manos levantadas, trasparentándo-

se el resplandor de la luz por entre los dedos, y plantarán siempre sobre el un pie: otras tendrán el rostro de perfil, y los brazos tendidos, plantando sobre ambos pies, y cada una de por sí estará en actitud diferente, y con distintos pliegues en las ropas. Habrá figuras sentadas, otras de rodillas y otras casi tendidas en el suelo: otras habrá desnudas, si no lo repugna el asunto, y otras medio vestidas y medio desnudas, guardando siempre el decoro de la honestidad, pues todo lo que ofende al pudor, y demas partes del cuerpo que no son del todo agradables, deben ir cubiertas con paños, con hojas ó con las manos. Apeles pintaba siempre á Antígono por el lado en que no tenia el defecto del ojo; y Homero cuando pinta á Ulises, que despues del naufragio va corriendo por aquella selva tras de las voces de las mugeres, por no hacerle ir desnudo, le hace que coja una rama de un arbol, y se cubra su desnudez. Dicen que Pericles tenia la cabeza muy larga y sumamente fea, por lo cual nunca le pintaron ni le esculpieron con ella desnuda, como á los demas, sino siempre con morrion. Ademas refiere Plutarco, que los Pintores antiguos cuando tenian que pintar un Rey, si este tenia en su semblante algun defecto, le representaban siempre con la mayor semejanza que podian; mas no ponian la deformidad, sino que la enmendaban en lo posible. Esta modestia y decoro se debe observar en un cuadro de historia, descartando ó cohonestando todo lo que sepa á oscenidad. Finalmente se ha de poner el mayor cuidado, como ya tengo dicho, en no repetir ni el gesto, ni la actitud de una figura en otra. Y para que los que miren el cuadro esten con la mayor atencion, es menester que las figuras inanimadas que contiene, parezca que estan vivas, expresando los afectos de sus ánimos; pues es la cosa mas natural llorar con

quien llora, reir con quien rie, y compadecerse con quien se lamenta, por la fuerza tan grande que tiene para con nosotros la semejanza. Estos movimientos del ánimo se conocen por los del cuerpo, pues en los melancólicos vemos que por la tristeza de sus pensamientos, y por la debilidad de la enfermedad estan atenuados, y casi sin fuerzas, pálidos, decaidos, y como muertos los miembros. Los que se lamentan tienen el semblante caído, la cabeza sin firmeza, y los demas miembros abandonados. Los furiosos, como estan enardecidos con el enojo, y se les hincha el rostro, y los ojos despiden fuego, agitados de esta manera, tienen muchísimo ímpetu y fiereza en sus movimientos. Pero cuando estamos alegres, entonces tomamos actitudes agradables, y nos movemos con agilidad. Mereció Eufrano un grande elogio, porque en la figura de Alejandro representó el rostro de París con tal expresion y tan al vivo, que al mirarle se le reconocia por el Juez de las Diosas, por el amante de Elena y por el homicida de Aquiles. Célebre fue tambien Demon, en cuyas obras inmediatamente se conocia al iracundo, al injusto, al inconstante, al inexorable, al elemento, al piadoso, al vanaglorioso, al humilde, al feroz. Pero sobre todos ponen á Aristides Tebano, émulo de Apelles, el cual expresó estos afectos del ánimo con tal vehemencia, que no es posible lleguemos nosotros á aquel punto de perfeccion, por mas estudio y diligencias que hagamos. Debe saber el Pintor muy bien las varias actitudes y movimientos del cuerpo humano, lo cual se ha de tomar en mi sentir del mismo natural con mucho cuidado: la cosa es muy difícil, porque los movimientos del ánimo son infinitos, y por estos se gobierna el cuerpo. Ademas: ¿quién creerá, sino el que por sí mismo lo haya experimentado, que es sumamente difícil el pintar un rostro riendo, y evi-

tar el que parezca que llora? ¿Quién será tambien el que pueda, no habiendo puesto en ello el mayor estudio, pintar bien una cabeza de aquellas, cuya boca, barba, ojos, mejillas, y nariz se configuran de la misma manera para la risa que para el llanto? Por esto es menester estudiar continuamente el natural, y tomar siempre aquellos primeros movimientos, y principalmente se han de pintar aquellas cosas que hacen pensar mas, y no aquellas que inmediatamente se adivinan.

Pero me parece será del caso referir algunas obras de invencion mia en cuanto á las actitudes, y otras que tomé del mismo natural. Primeramente yo juzgo que todas las figuras deben moverse en general con cierta gracia hácia aquel objeto que forma el principal asunto. Ademas de esto me agrada que haya en un cuadro alguna figura que llame la atencion de los espectadores, y como que les haga señas con la mano para que vean lo que alli hay; ó tambien que demuestre querer ocultar la accion, y con semblante feroz y ojos espantosos amenace al que quiera acercarse á verla, ó como que le advierte que hay alli un gran peligro ó una cosa portentosa; ó tambien que con sus gestos excite la risa del que mira ó le mueva á llanto. Finalmente es necesario que todo lo que hacen entre sí las figuras, ó entre ellas y los espectadores, concurra á manifestar y declarar la historia. Mucho aplauso mereció Timantes de Chipre con aquella tabla con que venció á Coloteyco; porque habiendo representado la tristeza de Calcas, puso aun mas triste el rostro de Ulises; y al ir á pintar á Menelao, como ya habia apurado todos los primores del arte en las otras expresiones, no encontró que hacer para expresar el acerbo dolor de un padre, y asi le cubrió la cabeza con un paño para dejar á la consideracion de los demas el tor-

mento que demostraria aquel semblante por la pena que le afligia. Es célebre tambien la nave que se ve en Roma, pintada por Giotto Toscano, en la que pintó á los once discípulos de Jesucristo tan pasmados y atónitos por ver á su compañero caminar por las aguas, que cada uno de por sí manifestaba la admiración y asombro interior que tenia; pero con tales actitudes, que en todos se veia obraba diferentemente aquel afecto.

¶ Pero es preciso abreviar todo este Tratado de los movimientos; porque entre ellos hay algunos que llaman los inteligentes *pasiones*, como la ira, el dolor, la alegría, el temor, el deseo, y otros asi. Hay tambien movimientos únicamente del cuerpo; porque este se mueve de muchos modos diferentes, como cuando crece, cuando enflaquece, ó cuando le asalta una enfermedad estando sano, ó cuando recobra la salud; ó finalmente cuando muda de lugar. Pero como nosotros los Pintores queremos expresar por medio de los movimientos de los miembros los afectos del ánimo; dejando á un lado las disputas, solo trataremos del movimiento, que digamos se ha hecho al mudar de sitio.

Todas las cosas para moverse de un puesto pueden hacer siete viages; pues se pueden mover hácia arriba, hácia abajo; á la derecha, á la izquierda; apartándose, acercándose, ó dando vueltas. Todos estos movimientos quisiera yo que se vieran en una pintura; y asi debe haber figuras que caminen al frente, otras que se retiren, otras que se dirijan hácia la derecha, y otras hácia la izquierda; unas estarán de frente, otras de espaldas, unas bajándose, y otras levantándose.

¶ Pero como al dibujar todas estas cosas se quebrantan algunas veces las reglas y el orden que debe haber, me parece será oportuno referir aqui algunas particularidades acerca del movimiento de los miembros y de la posicion lo-

cal que he sacado yo del natural, para que se vea la moderacion con que es preciso valerse de ellos. El hombre, segun he observado, en todas sus actitudes pone siempre el tronco del cuerpo perpendicularmente debajo de la cabeza, que es lo que pesa mas en todo él. Siempre que un hombre planta sobre un pie solo, queda el pie sirviendo de basa perpendicular á la cabeza, y casi siempre se endereza el rostro hácia donde vuelve la punta del tal pie. En cuanto á los movimientos de la cabeza nunca son de modo que no tenga debajo de sí, vuélvase al lado que se vuelva, alguna parte del cuerpo que la sostenga, á menos que no extienda el un brazo á la parte opuesta, para que sirva de contrapeso. Vemos por experiencia que cuando un hombre con el brazo extendido sostiene en la mano algun peso, retira atras el pie para que contrapesese, y caiga sobre él todo el cuerpo para que no falsee. Un hombre puesto de pie derecho no puede levantar la cabeza mas que para mirar la mitad del cielo; ni puede volverse al un lado, sino hasta tocar con la barba en el hombro. Tampoco podemos volvernos por la cintura hasta que quede el hombro perpendicular con el ombligo, sino algo menos. Los movimientos de las piernas y de los brazos son mas libres, con tal que con su postura no ofendan al pudor: por lo regular las manos nunca se levantan mas que la cabeza, ni el codo mas que los hombros, ni el pie mas que la rodilla, ni tampoco se aparta del otro mas distancia que su longitud. He observado que cuando levantamos un brazo, todas las partes del cuerpo de aquel lado siguen el mismo movimiento, pues hasta el talon del pie correspondiente se levanta del suelo por el movimiento del brazo. A este tenor hay muchas cosas que deberá advertir y notar el curioso y diligente; y rezelo que las que hasta aqui he apuntado sean tan manifiestas y cla-

ras, que parezca superflua su noticia; pero no he querido dejar de ponerlas, porque á muchos he visto que han errado en ellas.

Las actitudes y movimientos demasiado violentos hacen que en una sola figura se vean al mismo tiempo el pecho y los riñones, lo cual siendo imposible en la ejecucion, es tambien muy ingrato para la vista. Pero hay algunos que piensan que quanto mas esforzada y violenta está una figura en la posición de sus miembros, tanto mas viva parece; y asi olvidando la dignidad y decoro de una pintura, imitan los movimientos y ademanes de los truanes; por lo que sus obras no solo quedan destituidas de toda gracia y hermosura, sino que descubren el inmoderado genio del autor. Deben, pues, las figuras de un cuadro tener movimientos moderados, agradables, y convenientes á lo que se quiere representar; las doncellas con postura modesta y decorosa, y con gallardía y sencillez en sus adornos propios de su edad: su actitud ha de ser mas quieta y tranquila que agitada. Homero, á quien siguió siempre Zeuxis, fue de parecer que las mugeres se habian de pintar siempre con la mayor hermosura; los mancebos con movimientos ligeros y de regocijo, con muestras de ánimo varonil y esforzado; los hombres manifestarán mas firmeza en sus movimientos, su actitud debe ser bella y dispuesta para manejar con soltura los brazos; los ancianos darán señales de lo pesado y tardo de sus cuerpos, la actitud cansada, de modo que ademas de sostenerse igualmente sobre ambos pies, se apoyen con las manos á otra cosa. Finalmente todos los movimientos del cuerpo han de ser conexos con aquellos afectos del ánimo que se quieran representar, guardando siempre la dignidad que debe tener cada figura. Tambien es necesario que los semblantes expresen con la mayor vehemencia las pasio-

nes fuertes del ánimo. Esta regla de los movimientos y actitudes es muy comun en todo género de animales, pues nunca se ha de pintar un buey, que solo sirve para arar, del mismo modo que un fogoso caballo como el bucéfalo; pero para representar la famosa hija de Inaco convertida en vaca, es menester figurarla en la accion de correr con los brazos levantados, y la cola del mismo modo. Con esto basta en cuanto á los movimientos de los animales.

Como todos estos movimientos de que hemos hablado son necesarios, me parece será bien explicar de qué modo se les da tambien movimiento á las cosas inanimadas en la Pintura; porque los cabellos, las ramas y las hojas que parece se mueven en un cuadro, causan muchísimo gusto. Los cabellos, segun mi dictámen, deben moverse de siete modos, lo mismo que las figuras; porque á la verdad ellos se enroscan y forman rizos, se esparcen por el aire como la llama, van ondeando unos sobre otros; unas veces están hácia un lado, y otras hácia otro. Las ramas se doblan formando arco hácia arriba, en parte hácia dentro, y otras se rodean al tronco como una cuerda. Esto mismo sucede en los pliegues de los paños, pues así como de un tronco nacen muchas ramas, así tambien de un pliegue nacen otros muchos, y en ellos se ven todos éstos movimientos de modo que apenas habrá pliegue que no los tenga todos. Es menester advertir que en todos los movimientos ha de haber facilidad y soltura que manifiesten gracia, y no violencia y dureza. Pero como siempre queremos que los paños sean apropiados á los movimientos, siendo por su naturaleza graves, y por consiguiente inclinados á la tierra, con lo que se deshacen pronto los pliegues, por eso será oportuno colocar en un ángulo del cuadro la cabeza del Zéfiro ó del Austro que sople entre algunas nubes, y de este modo levan-

tará hácia una misma parte los paños. Asi se conseguirá tambien que la parte de las figuras en donde bate el aire, quedará ceñida de la ropa, y se verá la gracia del desnudo por detras de ella, y al otro lado las ropas ondeando en el viento con variedad de pliegues. En esto se observará que no vaya el movimiento de la ropa contra el viento, y que los pliegues no sean muy agudos ni redondos.

Todo lo dicho acerca del movimiento de los animales, y de las cosas inanimadas debe ocupar mucho la atencion de los Pintores al ejecutar lo que se ha explicado acerca de la composicion de las superficies, de los miembros y de las figuras. Y puesto que ya se ha tratado de las dos primeras partes de la Pintura, que son el dibujo ó contorno, y la composicion, falta ahora hablar de la adumbracion ó del clarooscuro. Ya se ha demostrado suficientemente la fuerza y virtud de la luz para variar los colores, pues sin alterarse de ningun modo estos hemos explicado de qué manera se manifiestan ó mas claros ó mas oscuros, segun la mayor ó menor luz que reciban. Se ha dicho tambien cómo con el blanco y el negro se expresan en la Pintura las luces y las sombras, y que los demas colores vienen á ser la materia á que se agregan los varios accidentes de la claridad ú oscuridad. Esto supuesto, dejando aparte todo lo demas, debemos explicar ahora el modo de servirse el Pintor del blanco y del negro. Mucha maravilla causó á los Pintores antiguos el ver que Polignoto y Timantes no usaban mas que de cuatro colores, y Aglaofonte solo de uno; porque entre tanto número de ellos como juzgaban que habia, les parecia que eran muy pocos los que manejaban aquellos hombres tan célebres, y creian que un Pintor sobresaliente debe usar muchísimos colores. Es verdad que la multitud y variedad de colores da mucha gracia y hermosura á un cua-

dro; pero es menester que el buen Pintor ponga todo su estudio en saber usar bien del blanco y del negro, empleando todo su cuidado y diligencia posible en su buena y oportuna colocacion. Pues asi como las luces y sombras manifiestan á la vista los parages en que se relevan las superficies, y los en que se esconden ó se retiran, y cuánto se dobla ó declina cada parte; asi tambien la buena disposicion del blanco y negro hace aquel efecto que tanto elogio acarrió á Nicias, Pintor Ateniense, y que con tanto cuidado deben buscar todos los profesores, que es el que la pintura tenga mucho relieve. Dicen que el célebre Zeuxis fue el primero que supo poner en práctica esta regla del claro y oscuro, y que ninguno de los otros Pintores antiguos sobresalió en esta circunstancia. En mi dictámen á nadie se le puede dar el título ni aun de mediano Pintor, que no sepa á fondo la fuerza que tiene en todas las superficies cada luz y cada sombra. Siempre alabaré aquella cabeza, que agradando asi á inteligentes, como á ignorantes, tenga tal relieve, que parezca que sale del cuadro: y al contrario para mí ningun mérito tendrá aquella en que solo se conozca el arte en el contorno. La composicion debe ir bien dibujada y con buen colorido; y asi para que un Pintor llegue á merecer la deseada alabanza, debe ante todas cosas señalar las luces y las sombras, considerando que en la superficie en que hieren los rayos de luz debe estar el color muy claro y luminoso, y despues debe ir apagándose poco á poco y oscureciéndose. Finalmente es menester considerar cómo corresponden las sombras en la parte opuesta de las luces, pues ninguna superficie de ningun cuerpo iluminado hay en donde no se advierta una parte clara, y la opuesta oscura. Y como esto pertenece al saber imitar las luces con el blanco, y las sombras con el negro, por eso encargo se ponga el ma-

por estudio en conocer qué partes van tocadas de luz, y cuáles de sombra. Esto se aprende por el mismo natural; y luego que se tiene un perfecto conocimiento de ello, se aclarará el color en su correspondiente sitio con blanco, lo menos que se pueda, y en la parte opuesta se le rebajará con negro siempre parcamente. De este modo, con este contrapeso, digámoslo así, del blanco y el negro aparecen las cosas con mayor relieve. Despues se irán apretando estas plazas oscuras poco á poco, hasta que se consiga el efecto que se busca; para lo cual no hay juez como el espejo, en donde mirada una pintura bien hecha, adquiere otra tanta mas gracia; y al contrario si está defectuosa, lo parece mucho mas en él. Enmiéndense, pues, con el espejo las cosas copiadas del natural, y permítaseme apuntar aquí algunas que yo he observado. He visto por la experiencia que toda superficie plana conserva únicamente por todas partes su color; pero las cóncavas y convexas lo varían, pues por un lado son claras, y por otro oscuras. Esta alteracion de color en una superficie que no es plana aturde mucho á un Pintor perezoso; pero como haya apuntado con exactitud, segun se dijo, la masa de la luz y de la sombra, no tendrá dificultad al tiempo de dar el colorido, pues lo que hará será mezclar blanco ó negro en aquella superficie señalada sin pasar de la division, con lo cual tendrá la primera mancha. Despues seguirá apretando mas el oscuro, y aclarando el claro, y deshaciendo cuidadosamente el uno con el otro en la division; de modo que se interne el primero en el segundo como si fuese humo, sin que haya nada de recordado. Téngase presente que nunca se ha de hacer una superficie blanca enteramente; aun al pintar una vestidura blanca no se ha de usar el color blanco puro, pues en la Pintura solo el blanco puro es con lo que puede el Pintor repre-

sentar la mayor fuerza de la luz, y con el negro la mayor oscuridad y tinieblas de la noche. En las ropas blancas se ha de usar uno de los cuatro géneros de blanco (I) que sea bastante claro; y en los paños negros se ha de emplear el color mas oscuro. Finalmente el blanco y el negro usados con destreza y arte representan á los ojos superficies de oro y plata y de resplandeciente cristal. Por esto son muy dignos de reprehension algunos Pintores que indiscretamente usan el blanco y el negro, y sin miramiento alguno, de modo que yo quisiera que el blanco costase mas caro que el color mas exquisito; ó que solo se hiciese dicho color y el negro de aquellas perlas de Cleopatra que ablandaba á fuerza de vinagre, para que no los desperdiciasen tanto. De esta suerte tendrian las pinturas mas gracia y mas verdad; porque no es posible ponderar lo que aprovecha á una obra que se use en ella con parsimonia el negro y el blanco. Zeuxis solia reprender á los Pintores porque no sabian en qué consistia la demasia; y en caso de disimular algun error, mas bien se puede disculpar á los que gastan mucho negro, que á los que usan mucho blanco. La práctica del pintar me ha hecho conocer que la naturaleza misma aborrece la oscuridad, y apetece la claridad; y asi conforme vamos adelantando, siempre nos inclinamos mas á la hermosura de las luces, y todos amamos lo claro y alegre; por lo cual es menester poner freno á la mayor inclinacion y propension que tenemos, porque alli es mas facil el errar.

Esto baste en cuanto al blanco y al negro: en cuanto á los demas colores es menester observar tambien cierta regla, de lo cual hablaremos ahora brevemente. No diremos en donde se halla el buen cinabrio ó bermellon; ó aquellos colores mas exquisitos, sino de qué modo se han de mezclar entre sí los colores mas excelentes, y se han de hacer las

tintas necesarias para pintar. Dicen que Eufanóro, Pintor antiguo, escribió un Tratado de esto; mas ya no existe. Nosotros que hemos sacado á la luz pública el arte de la Pintura, ya sea publicando lo que los antiguos dijeron, ó ya poniendo en orden y método una cosa enteramente original á fuerza de nuestro propio trabajo, seguiremos con el mismo sistema que hasta aqui segun nos hemos propuesto. Todas las tintas que pueden producir los géneros de colores que conocemos, deben mirarse en el cuadro con toda la gracia y belleza que sea posible. La gracia resultará cuando los colores se hallen distribuidos con cierto cuidado y prolijidad: por ejemplo, pintando á Diana guiando las mudanzas de un baile, seria muy conveniente para el fin propuesto vestir á la Ninfa que estuviese á su lado con ropas verdes, la otra de blanco, la siguiente de color de rosa, la de mas allá de amarillo &c. Y ademas es preciso observar en esta diversidad de colores que los mas claros esten al lado de los mas oscuros, pero siempre diferentes, y de este modo la variedad de los colores causa mas gracia, y el contraste de ellos mas belleza. Poniendo el color rojo entre el azul y el verde hace resaltar á estos de un cierto modo magestuoso; el blanco al lado de cualquier color le da claridad y viveza. Los colores oscuros dicen muy bien entre los claros, y lo mismo estos entre aquellos. Esto supuesto, el Pintor dispondrá la colocacion de sus colores para un cuadro segun el método referido. Hay algunos que emplean el oro sin miramiento alguno, creyendo que la abundancia de él da magestad á la pintura; nada de esto apruebo; antes bien si se me ofreciera pintar la Dido de Virgilio, que tenia el carcax de oro, y el cabello sujetado con cintas de lo mismo, los ceñidores y guarniciones del vestido de oro, los frenos de los caballos que tiraban de su carro de oro igual-

mente, y en fin en todo resplandecía el oro, lo que haría sería imitar este metal con los colores, y no poner nada del verdadero, pues entonces heriria en la vista de los que la mirasen la reverberacion de tanto oro. Y siendo la principal destreza del Pintor el manejo científico de los colores; puesto el oro en mucha cantidad en una tabla, se verá cómo muchas de las superficies que debian ser claras, parecen oscuras, y otras al contrario que debian estar oscuras, se muestran claras é iluminadas. Los ornatos que se ponen á un cuadro, como son columnas y cornisas hechas de escultura pueden ser muy bien de oro ó plata, ó doradas, pues todo esto sirve de decoro y magnificencia á un cuadro bien acabado (K).

Concluimos, pues, de hablar acerca de las tres partes de la Pintura. Hemos tratado del diseño de las superficies pequeñas y grandes; de la composicion de los miembros y figuras, y de lo concerniente á los colores, en cuanto al uso que debe hacer de ellos el Pintor. Y finalmente hemos recapitulado todo el arte de la Pintura, incluyéndole en estas tres partes, que son Dibujo, Composicion y Clarooscuro.

LIBRO TERCERO.

Pero para formar un Pintor perfecto de modo que llegue á merecer los elogios que hemos referido, faltan aun varias cosas que decir, las cuales no debo omitir en ninguna manera, aunque seré lo mas breve que me sea posible. El oficio del Pintor es dibujar y dar el colorido á cualquiera cosa que le presenten con líneas y colores en una superficie plana, de modo que con un determinado intervalo, y cierta colocacion del rayo céntrico parezcan las cosas pintadas como si fuesen corpóreas, y totalmente semejantes á las verdaderas. El fin del Pintor debe ser adquirir fama, gusto y crédito con sus obras, mas bien que riquezas; lo cual lo conseguirá siempre que sus pinturas detengan y deleiten la vista y el ánimo de los que las miren. El modo de llegar á alcanzar esto ya se dijo cuando se trató de la composicion y del clarooscuro; pero ademas de esto quisiera yo que el Pintor fuera hombre de bondad, instruido en las ciencias, para que pudiera mejor hacerse cargo de todo lo que hemos dicho. La bondad y agrado tiene mas fuerza para captarse la benevolencia general que lo maravilloso de la industria ó del arte. Ademas es cosa sabida que la benevolencia coadyuva mucho para que un artífice adquiera estimacion y bienes; pues de esta benevolencia se origina que los poderosos le dan que hacer, teniendo mucho mas gusto en que se le proporcione una ganancia al que es modesto y de suaves modales, que no al soberbio y altanero, aunque tal vez tenga mas habilidad. Siendo esto asi deberá tener el Pintor sumo cuidado en su modo de portarse y en sus modales, mostrando siempre afabilidad y agrado, para

que por estos medios pueda atraerse la benevolencia de todos, único y fijo asilo contra la pobreza, y tambien la ganancia, auxilio excelente para la mayor perfeccion de una obra. He dicho que quisiera estuviese el Pintor instruido en las ciencias; però principalmente la Geometría debe ser su mayor estudio. Muy bien decia Pánfilo, antiquísimo y excelente Pintor, primer Maestro de jóvenes nobles en esta arte, cuando decia que nadie podia ser buen Pintor sin saber Geometría. Y en efecto los primeros rudimentos en que estriba toda el arte de la Pintura los comprende con facilidad el Geómetra; mas el que no tiene alguna tintura de esta ciencia no es posible que se haga cargo de ellos bien, ni que llegue á entender ninguna de las principales reglas de la Pintura. Asi, pues, es mi dictámen que el Pintor no debe despreciar el estudio de la Geometría. Tambien debe leer con atencion las obras de los Poetas y Retóricos, pues los ornatos de ellas tienen mucha conexion con los de la Pintura: ademas le dará muchas luces, y le servirá de no poco auxilio para inventar y componer una historia la conversacion de los hombres literatos y abundantes de noticias, pues es evidente que el principal mérito consiste en la invencion, la cual tiene la virtud de agradar y deleitar por sí sola sin el auxilio de la Pintura. Deleita el leer la descripcion de la Calunnia que pintó Apeles, segun Luciano, y no creo que sea fuera de propósito el referirla aqui para que aprendan los Pintores á inventar y componer con novedad y sublimidad. Veíase en la tabla un hombre con desmesuradas orejas, y á su lado dos mugeres que representaban la ignorancia y la sospecha. En otra parte se veía la Calunnia en figura de muger hermosa, pero demostrando en el semblante mucha malicia y astucia, en la mano izquierda tenia una antorcha, y con la derecha asía por los cabe-

llos á un mancebo que levantaba las manos al cielo. Al lado de este habia un hombre pálido y seco, feo y de aspecto feroz, como que estaba muy consumido y acabado por los trabajos de la guerra, llamado con razon el encono. Acompañaban tambien á la Calumnia otras dos mugeres, que eran la asechanza y la mentira, y la componian los adornos. Despues se veia la penitencia ó arrepentimiento vestida con una ropa oscura y sucia en acto de arañarse, con violentas contorsiones, y detras de ella iba la vergonzosa y honesta verdad. Este cuadro, cuya sola descripcion deleita el ánimo, ¡cuánto gusto causaria el verle pintado de mano de tal Maestro! ¡Qué dirémos de aquellas tres hermanas doncellas, á quienes llama Hesiodo Egle, Eufrosine y Talía, las cuales las pintaron asidas de las manos, y vestidas de una ligera y trasparente gasa sin ceñir, y querian que significasen la liberalidad! Porque la una da, la otra recibe, y la tercera vuelve el beneficio; condiciones que precisamente se han de encontrar en la liberalidad perfecta. ¡Cuánta fama alcanzan los profesores con unas invenciones tan ingeniosas! Por esto exhorto yo á los Pintores aplicados á que estudien los Poetas y Retóricos, como tambien otros varios autores eruditos hasta familiarizarse con ellos, pues de unos ingenios tan cultivados podrán sacar muchas noticias provechosas, con las cuales adornarán y hermosearán sus composiciones, que es lo que mas acredita una obra de Pintura. Fidias, Pintor excelente, confesaba que de Homero habia aprendido á pintar la figura de Júpiter con magestad. A mí me parece que nuestros Pintores, dándose á la lectura de los Poetas, podrán adelantar mucho, y fecundar su imaginacion, con tal que se apliquen mas á estudiar que á ganar. Pero muchas veces sucede que no pocos jóvenes deseosos de su adelantamiento y aplicados, se cansan á lo mejor,

mas porque no saben el método de aprender, que porque les incomode la fatiga del estudio. Por esta razon es preciso explicar el modo y el método que se ha de observar para llegar á ser profesor excelente.

Principiemos, pues, asi: todos los grados de la enseñanza los debe sacar de la naturaleza misma; y la regla de la perfeccion se ha de conseguir á fuerza de diligencia; de estudio y de práctica. Yo quisiera que los principiantes de Pintura hicieran lo que hacen los Maestros de escribir, los cuales enseñan primero á formar las letras separadas, luego á juntar las sílabas, y últimamente las palabras. Lo mismo se debe observar en la Pintura; lo primero se ha de enseñar á hacer el contorno de las superficies, que son como el alfabeto de la Pintura, despues se enseñará á unir estas superficies, y luego la forma de todos los miembros de la figura con distincion y separadamente, tomando de memoria todas las diferencias que puede haber en ellos, que son muchas y muy notables. Hay muchas personas que tienen la nariz encorvada, otras chata, torcida ó ancha; algunas tienen los labios tan prominentes, que parece que se les cae la boca; y otras, cuyos labios son tan sutiles, que las agracia infinito: y en fin todos los miembros tienen un cierto punto de propiedad y proporcion, que á nada que se altere causará extraña variacion en él. Los miembros de un niño son redondos, de modo que parece estan hechos á torno, segun lo lustrosos que son, y luego que llegan á adultos ya se vuelven ásperos, y se varían. Todo esto lo aprenderá el Pintor aplicado en la naturaleza misma, y examinará por sí propio con reflexion las formas particulares de cada cosa, considerándolas, y mirándolas con la mayor atencion y cuidado. Considerará la actitud que guarda el que está sentado, y cómo doblan las piernas en ella, y caen sin

violencia alguna: considerará la postura del que está de pie, y en fin, no debe haber parte en toda la figura de que no tenga noticia, y de quien no sepa el oficio y la proporcion, eligiendo siempre entre todas, no solo las mas propias y semejantes, sino las mas bellas. El antiguo Pintor Demetrio se aplicó mas á expresar los objetos con la mayor propiedad que podia, que á elegir lo mas bello y agraciado. Por esta razon se han de escoger entre todas las figuras aquellas partes mas bellas y proporcionadas, poniendo todo el cuidado posible en saber en qué consiste la verdadera belleza para ejecutarla en todo. Esto es sin duda sumamente difícil, porque nunca se encuentran en un solo sugeto todas las perfecciones de la belleza, sino que están repartidas en todos; pero por lo mismo es preciso estudiar con el mayor conato por aprenderlo, pues el que sepa las cosas de mas sublimidad y se ejercite en ellas, hallará suma facilidad en las otras cuando se le ofrezca practicarlas. No hay cosa por difícil y abstracta que sea, que no se pueda alcanzar á fuerza de estudio y práctica: pero para que el estudio no sea inútil ó pernicioso, es menester huir de lo que hacen algunos, que buscan la alabanza y el crédito trabajando guiados por su propia fantasía, sin sujetarse á considerar y mirar el natural; pues estos no aprenden á pintar bien, sino se sueltan la mano para desatinar. La idea de la verdadera belleza no solo no se deja descubrir por los ignorantes, sino que aun los que saben la disciernen con dificultad. Zeuxis, Pintor famoso, y el mas sabio y de mayor destreza, cuando tuvo que pintar la tabla, que se habia de exponer al público en el templo de Diana, lejos de fiarse de su propio ingenio, como hacen casi todos los Pintores de estos tiempos, antes de ponerse á pintar de pura imaginacion, pensó que para hacer una cosa totalmente bella, no solo no podia él idearla

por sí solo, sino que aun cuando la quisiese tomar del natural, tampoco hallaria en un solo sugeto todas las perfecciones que buscaba; y así eligió cinco doncellas entre todas las de la Ciudad las mas hermosas, y de ellas tomó aquellas partes mas bellas y proporcionadas para trasladarlas á la pintura. Obró en esto Zeuxis como sabio; porque quando los Pintores no ponen á la vista lo que quieren imitar, sino que quieren hallar la belleza en sola su imaginacion, y adquirir fama de este modo; no solo no la adquieren con semejante trabajo; sino que se acostumbran á una pésima manera de pintar, que despues no la pueden dejar aun á costa de los mayores esfuerzos. Pero el que se acostumbre á hacerlo todo por el natural, tendrá la mano tan hecha á lo bueno, que todo lo que ejecute parecerá natural, que es lo único á que se anhela en la Pintura. Pues si en un cuadro hallamos la cabeza de un hombre que conocemos, aunque al mismo tiempo haya en el lienzo mil primores del arte, con todo nada atrae tanto la atencion como el retrato conocido. ¡Tanta fuerza y poder tienen en sí las cosas enteramente parecidas al natural! Esto supuesto, todo lo que haya de hacer el Pintor debe estudiarlo antes por el natural, y luego se elegirán de él las cosas que parezcan mas bellas y mas á propósito. Pero es menester no hacer lo que algunos que siempre pintan en tablas muy pequeñas; antes al contrario, nunca se debe pintar sino en grande, de modo que las figuras sean á lo menos casi del mismo tamaño que el natural. En las figuras pequeñas se esconden muy bien aun los mayores defectos; pero en las grandes aun los mínimos estan patentes. Escribe Galeno que vió un anillo en que estaba pintado Factonte en su carro tirado de cuatro caballos, en donde se distinguian perfectamente los frenos, los pechos y los pies. Dejen los Pintores este primor á

los artífices plateros, y ejercítense ellos en cosas mas grandiosas; pues el que sepa pintar ó modelar una figura grande, podrá tal vez de un solo rasgo hacer una pequeña con perfeccion: pero los que estan acostumbrados y hechos á trabajar cosas pequeñas, facilmente errarán en las grandes. Hay algunos que copian las pinturas de otro, y adquieren reputacion en este género de trabajo, en el qual se ejercitó Camálides, Escultor, quien hizo doce vasos imitando el estilo de Zenodóro, de suerte que no se diferenciaban en ninguna manera de las obras de este. Mucho se engañan los Pintores si piensan que los que han llegado á ser Maestros consumados en el arte han hecho otra cosa, que procurar pintar los objetos del mismo modo que los pinta la naturaleza á nuestros ojos en la cuadrícula ó velo. El que se dedique á copiar las obras de otro, por ser mas facil que copiar del natural, respecto de que en la Pintura estan los objetos firmes, mas bien quisiera yo que se ejercitara en copiar obras de Escultura, aunque fuesen medianas, que no pinturas; aunque fuesen muy buenas (L). Porque copiando un cuadro, solo aprendemos á imitar y sacar un traslado parecido; pero copiando del modelo, aprendemos á imitar y estudiamos al mismo tiempo el efecto de las luces, para lo cual ayuda mucho el mirarlas con los ojos algo cerrados al traves de las pestañas, para que parezcan algo mas oscuras las luces. Tal vez aprovechará mas el ejercicio de modelar que la práctica del pincel, porque la Escultura es arte mas facil que la Pintura. Nadie podrá pintar bien una cosa sin que sepa perfectamente todos los relieves que tiene, y esto se aprende mejor modelando que pintando. Es evidente que en cualquiera edad ó época se pueden encontrar Escultores á lo menos de mediano mérito; mas Pintores todos son á cual mas miserables é ignorantes (M). Finalmente

sea en la Pintura ó en la Escultura siempre debemos tomar por modelo y direccion algun ejemplar de los buenos para imitarle y mirarle, y al tiempo de copiarle es menester que vaya unida la diligencia con la presteza, de modo que el Pintor no levante nunca el pincel ó lapicero de lo que trabaja sin haber resuelto y determinado decididamente en la imaginacion lo que ha de hacer, y el modo con que lo ha de perfeccionar; pues siempre es mas facil enmendar en la fantasía, que borrar el error que ya ejecutó la mano. Ademas de esto, cuando ya estemos acostumbrados á copiar cualquiera cosa del natural, habremos llegado á un grado mas eminente que Asclepiodóro, de quien dicen que era el mas veloz que se conocia en pintar; porque en aquello en que mas ejercicio tenemos, está mas pronto el entendimiento, mas apto y mas vivo, y la mano cuando va guiada por regla mas cierta y segura, trabaja con mas soltura. El haber muchos Pintores tardos es porque tienen rezelo y miedo de emprender una cosa á la que no estan muy hechos, y que no poseen en fuerza del estudio que hayan tenido. Y mientras que andan por estas tinieblas de los errores, van tentando y buscando el camino que han de seguir con el pincel, á manera de los tímidos ciegos que van tocando con el palo la calle que no saben. Nadie, pues, se ponga á trabajar sin haber reflexionado antes lo que va á hacer, y sin haberse ejercitado en ello mucho de antemano. Y siendo la principal obra de un Pintor la historia, en donde se ha de encontrar la abundancia y la excelencia de todas las cosas, es preciso absolutamente saber pintar con perfeccion de todo, en cuanto alcance el entendimiento, no solo la figura humana, sino la de todos los animales, y demas objetos que percibe la vista y son dignos de mirarse, para que nadie eche menos en un cuadro aquella variedad y

abundancia, sin la cual ninguna obra tiene estimacion. Es particularidad verdaderamente grande y apenas concedida á los antiguos, el ser no solo excelente en todas las cosas, sino ni aun mediano: pero es menester estudiar y poner de nuestra parte el mayor cuidado y estudio en todo aquello que puede acarrearos mucho crédito, y mucho vituperio el no saberlo. Nicias, Pintor Ateniese, pintó las mugeres bellísimamente; pero Zeuxis le aventajó, como á todos los demas en esto. Eráclides fue excelente para pintar una nave. Serapion no supo pintar un hombre, y en todo lo demas tenia habilidad. Alejandro, el que pintó la habitacion de Pompeyo, fue sobresaliente en pintar todo género de cuadrúpedos, especialmente los perros. Aurelio, como que siempre estaba enamorado, nunca pintaba otra cosa que Diosas, poniéndolas el rostro de la dama que amaba. Fidias gustaba especialmente de expresar en sus pinturas la magestad de los Dioses mas que no la belleza de los hombres. La habilidad principal de Eufranóro era pintar Héroes, poniéndolos tal aire y dignidad, que nadie le igualó en ello. Asi, pues, no todos supieron hacer bien todas las cosas, sino que la naturaleza se dividió entre todos estos ingenios, segun lo que mas le adaptaba á cada uno. No por esto hemos de dejar nosotros de procurar instruirnos y ejercitarnos en todo; antes bien debemos perfeccionar con el estudio y aplicacion los dotes de la naturaleza. Tampoco hemos de dejar por negligencia cosa alguna que nos pueda servir de adquirir fama. Finalmente cuando se nos ofrezca pintar una historia, imaginaremos primero el modo y el orden con que hemos de ajustar la composicion, á fin de que haga el mejor efecto que sea posible; y tanteando los pensamientos que nos ocurran en el papel, examinaremos el todo y las partes despacio, oyendo el parecer de nuestros

amigos; y será nuestro mayor anhelo el pensar y meditar cada cosa de por sí, de modo que no haya objeto en toda la obra, cuyo lugar y colocacion no la sepamos bien. Para que esto se haga con mas exactitud, se pondrá una cuadrícula delante de los modelos que se hayan hecho, para que al ir á unir y acordar la composicion, puedan colocarse las figuras en su respectivo lugar. Para perfeccionar el trabajo pondremos la posible diligencia junto con aquella celeridad necesaria para que no engendre tedio el acabarlo; pero no tanta que nos precipite el deseo de concluirlo. De cuando en cuando es preciso dejar el trabajo, y recrear y despejar el ánimo, y no hacer nunca lo que muchos, que emprenden una obra y á la mitad la dejan para comenzar otra, sino concluir enteramente lo que una vez se empezó. Enseñó á Apeles cierto profesor un cuadro, y le dijo: *en un instante lo he pintado*; á lo que le respondió Apeles: *sin que tú lo dijeras lo he conocido; y lo que extraño es que no hayas pintado infinitos de este modo*. He visto muchos Pintores y Escultores, y tambien mucho Poetas y Oradores (si es que hay en estos tiempos quien merezca tal nombre), que emprendieron con indecible ardor algunas obras, y habiéndose entibado luego, dejaron lo principiado sin concluirlo ni perfeccionarlo; y al mismo tiempo solia venirles al pensamiento otro proyecto, y lo empezaban con el mismo ahinco que el otro. De ningun modo apruebo yo este modo de pensar: porque todo aquel que quiera que sus obras agraden á la posteridad, es preciso que las castigue bien primero, y las perfeccione con gran cuidado, pues en muchos casos sirve tanto la diligencia como el ingenio. Pero al mismo tiempo es menester huir de la supersticion, digámoslo asi, de algunos, los cuales con el deseo de que sus obras no tengan defecto alguno, y esten con la posible perfec-

cion, consiguen que las consuma el tiempo antes que lleguen á estar concluidas. Los Pintores antiguos murmuraban de Protógenes, porque nunca sabia levantar la mano de lo que pintaba; y tenian razon, porque lo que se ha de procurar es poner en una cosa toda aquella diligencia de que es capaz el ingenio; pero el querer mas de lo que las propias fuerzas alcanzan, ó de aquello que conviene, mas propio es de un ánimo obstinado que diligente. Es, pues, necesario poner en todas las cosas una diligencia moderada, pedir consejo á los amigos aun al tiempo de emprender el trabajo, y llamar para que vean la obra á algunos de cuando en cuando, y de este modo podrá llegar á agradar á todos. Podemos hacer caso muy bien de las opiniones de la multitud siempre que no estemos presentes á ellas. Apeles dicen que solia esconderse detras de la tabla que presentaba al público para que hablarán con mas libertad, y poder escuchar con mas decencia los defectos que ponian á su obra. Con todo yo quisiera que nuestros Pintores oyesen sin reparo ni reserva lo que cada uno dijese francamente de las pinturas segun su parecer; porque esto ayuda mucho para conocer la verdad de las cosas, y para hacerse bien quistos. No hay nadie que no se precie de poder dar dictámen sobre una obra de otro, y es menester hacerse cargo de que los dichos de los envidiosos y maldicientes en nada pueden cercenar una justa alabanza. Por esto el Pintor debe escuchar lo que diga cada uno; pero antes debe juzgar por sí mismo su obra, y corregirla lo mas que pueda.

Esto es lo que me ha parecido á propósito decir en este Tratado; lo cual si puede de algun modo ser útil á los Pintores, espero por único premio de mi trabajo que me retraten en las pinturas que hagan (N), para que de este mo-

do acrediten á los futuros el agradecimiento que tuvieron al beneficio recibido, y manifiesten que yo he sido profesor de esta arte. Pero si no ha correspondido mi obra al concepto que tenian formado de mí, á lo menos no me culparán de haberme creído yo alguna vez capaz de ello: y si mi ingenio no ha podido acabar una cosa que solo el intentarla es laudable, acuérdense que en las empresas de mucha dificultad suele ser mérito el emprenderlas. Tal vez habrá quien supla lo que á mí me ha faltado, y pueda dar mas luces y auxilios á los Pintores en esta nobilísima arte, lo cual, si llega á suceder, le suplico, cuan encarecidamente puedo, que emprenda y tome á su cargo tan honroso y útil trabajo con vigor y eficacia, para que lleve el arte al último grado de perfeccion y excelencia. Sin embargo será mucha complacencia siempre para mí el haber sido el primero que ha escrito sobre tan ingeniosa arte, cuya difícil empresa, si no he podido llevarla hasta aquel punto que aguardaban los lectores, échese la culpa mas bien á la naturaleza, que á mí mismo, la cual parece ha impuesto la ley de que todas las artes han de tener principio en cosas defectuosas, puesto que, según el comun axioma, nada nace perfecto. Y los que vengan despues de mí, si se hallan con mas capacidad y fuerzas, podrán conducirlo al cúmulo de la posible perfeccion.

NOTAS.

(A) Quiere decir con esta expresion, que no tiene anchura alguna.

(B) Braza llamamos en castellano á la distancia que hay del extremo de una mano á otra, estando los brazos extendidos en una línea recta. Esta distancia es igual por lo comun á la altura del hombre, por lo cual parece, que la medida que Alberti llama *brazo* ó *braza*, será diferente, respecto que da tres de ellas á la estatura humana.

(C) Toda esta operacion, tan prolijamente explicada, se reduce á señalar el pavimento de una estancia en una pintura, en cuyo supuesto, si ha de coger todo el cuadro (segun parece que habla aqui Alberti), parece ocioso que se haga esta demarcacion *en un espacio pequeño*, y no en el mismo lienzo en que se va á pintar. Al punto A de la lámina le llama equivocadamente punto de vista, debiendo llamarle punto de la distancia, pues el de la vista es M, desde donde se tiran todas las rectas á las divisiones de la basa para señalar las baldosas del pavimento.

(D) El florin tiene diferentes valores, segun el pais, por lo cual no se puede asignar el equivalente de nuestra moneda, pues no sabemos de qué florines habla aqui Alberti. El valor justo del talento tampoco se puede calcular, porque no siempre era igual.

(E) Varios han ventilado la preferencia y superioridad entre la Pintura y la Escultura, ya en atencion á las pre-

rogativas, cualidades y ventajas propias del arte, y ya respecto del mayor primor ó dificultad para el artífice. Pero á mí me parece que puede acabarse tan reñida controversia, considerando que el Escultor en una obra tiene que atender á la composicion de las figuras, á su dibujo y expresion, y al efecto que deben hacer desde el sitio en que se han de colocar; pero el Pintor ademas de todas estas cosas ha de atender al relieve que deben tener las figuras, al efecto de la luz, que debe ser el mejor y mas agradable, al colorido proporcionado y adecuado á cada figura de por sí, al contraste armonioso de los colores, y á la exacta division de términos que se ha de conocer en la composicion, de modo que se vea el aire que hay entre la figura que está delante, y la que está detras, prescindiendo de la dificultad suma de poner los escorzos bien entendidos, de la cual carece la Escultura; pues aunque caben en los bajos relieves, en éstos debe ser el mayor cuidado del artífice el evitarlos por el mal efecto que hacen regularmente á la vista.

(F) En el Real Gabinete de Historia natural se ven infinitas piezas de mármoles y jaspes que representan cabezas, paisés, edificios y otras cosas con tanta perfeccion, que parece entró el arte á ayudar á la naturaleza.

(G) Esto se llama dibujar por cuadrícula, la cual es precisa cuando se copia un cuadro grande para la mayor exactitud &c.

(H) Aun sin tanta oposicion y discordancia puede haber desconveniencia entre los miembros de una figura, pues si, por ejemplo, se le ponen á una Matrona de estatura

prócer y esbelta, y proporcion de la delgada las manos muy redondas y gruesas, será un defecto notable contra el arte; é igualmente lo será si sucediese al contrario.

(I) No se sabe qué géneros de blanco son los que aquí menciona Alberti, pues ahora solo se gasta el albayalde para la pintura al óleo, y la cal para el fresco.

(K) Estos ornatos son los marcos de talla ó bronce, que regularmente se ponen á las pinturas, para su mayor decencia.

(L) En este lugar habla Alberti con los que aun no estan muy firmes en el dibujo y manejo del clarooscuro, segun los efectos naturales de la luz, en cuyo estudio insiste el autor que se ejerciten los jóvenes para que adquieran costumbre y hábito de lo bueno; despues de lo cual es indispensable que copien y estudien en las obras de los Maestros acreditados, y demas Pintores eminentes para instruirse en la belleza y distribucion de las tintas, y en el artificio de la composicion, como dice Leonardo de Vinci en el § I de su Tratado.

(M) Es claro que habla aquí Alberti de los Pintores de su tiempo, sin que pueda tener lugar esta proposicion en nuestros dias, en que vemos felizmente competir en los primores del arte con aplauso universal á los Pintores y Escultores, siendo iguales al mismo tiempo los adelantamientos de la Arquitectura en sus profesores.

(N) Parece que aquí da á entender Alberti que su voluntad es, no de que retraten y copien la fisonomía de su

rostro los Pintores en las obras que hagan; sino que observen, imitándole en esto, las máximas y documentos que les da en sus tres libros: y es evidente que uno de los modos (ó quizá el mejor) de agradecer un beneficio á un Escritor ó á un Maestro, es ejecutar lo que ordena en virtud de su ciencia y experiencia.



