

CLAVÉ, PELEGRÍN (1810-1880).

LECCIONES ESTÉTICAS

Análisis de la estampa de Rafael, de Jesucristo cuando entrega las ovejas a los apóstoles

Jesucristo dijo a san Pedro: «Da de comer a mis ovejas»; aquí el asunto principal, el objeto predilecto de Jesucristo son las ovejas, por consiguiente, debían ponerse en un lugar muy visible del cuadro; no las puso en medio ni en primer término, porque el objeto de Rafael no era el pintar ovejas, pero vease cómo están bien colocadas en segundo término, separadas de los apóstoles y vistas inmediatamente por el espectador. San Pedro era otro protagonista, vemos cómo está delante de todos los otros apóstoles, de rodillas para distinguirlo de los demás.

Vease cómo los apóstoles más vecinos a Jesucristo sienten más la expresión de religión y respeto y cómo va siendo más tranquila a medida que se separan de Jesús; vease cómo está bien observada la unidad de acción, estando atentos todos los apóstoles a las palabras de Jesucristo, y, uno solo, para dar movimiento, habla con otro y acusa con el brazo extendido hacia Jesús, para entender que se refiere a aquellas palabras; este apóstol no destruye nada la unidad, antes, da variedad y movimiento a la composición, pero pruébase de hacerlo con otro y al momento la atención se distrae demasiado de lo que dice Jesús.

Para hacer un razonamiento entre los apóstoles, san Pedro y las ovejas, deben estar enlazadas aquí, como lo están por Jesús, extendiendo unas hacia cada uno de aquellos objetos.

Cuando un hombre siente pasiones, concentra pasiones para sí, digamos, concentra los brazos al cuerpo; cuando quiere comunicar sus ideas a otro, le dirige también los brazos. Vease cómo está ejecutado.

ESTO EN CUANTO A LA INVENCIÓN

En la composición -vease cómo la planta es circular, cómo son variadas las líneas- Jesucristo no está en medio, como dicen deben estar los protagonistas, esto no es verdad, deben estar en una zona muy visible y tampoco es defecto, como pretendían, que el protagonista esté de espaldas, o, si no vease cómo está san Pedro; vease cómo un grupo de tantas figuras no comparece pesado, por el arte con que el autor las ha sabido trepar, metiendo claros y oscuros; vease cómo son grandes las masas de luz y qué tranquilidad respira toda la composición.

De la ejecución no se puede decir nada porque se sabe que un cuadro, con poco, viene barroco en esta parte, por consiguiente, es muy fácil que un mal grabador haga comparecer, tal, una estampa de Rafael.

LA MATANZA DE LOS INOCENTES, DE PUSINO

La economía es llevada al extremo, pues, un grupo de un soldado que mata a un niño, con una mujer a lo lejos, etcétera, no indica una gran matanza como las composiciones de Rafael cuando ha tratado este asunto.

La parte de ejecución del Pusino es pésima, la de Guido es buena, en ésta, se ve la piel, la calidad de carnes, las arrugas; con el deajo del pincel indica cuando vuelve el paño, pero la ejecución no es la principal parte de la pintura.

Cuando se compone -si sólo se acuerda el artista de Rafael, de aquella espontaneidad, de aquel movimiento- conviene estudiar y acordarse de los cuatrocentistas.

Un campo siempre debe ser de un tono mucho más claro o más oscuro que la cabeza, debe evitarse en extremo la semejanza de tintas del campo con el objeto, pero si el campo es más oscuro que el general del objeto se deben dar algunos toques fuertes al objeto para hacerle aproximar; las niñas de los ojos deben estar fundidas, en el Rembran... casi no se ven si están o si dejan de estar.

Algunos se dan mucha pena para hacer un bello fondo y creo que, cerrando los ojos, con el fondo natural que tiene el objeto y con la luz que éste irradia en rededor, el artista se puede inspirar para hacer el más bello campo y, sobre todo, hacerlo muy variado de tintas.

Las sombras intermedias de partes iluminadas -como las sombras de las ventanas de la nariz, las de los labios, etcétera- deben ser más calientes que las de las partes oscuras o faltas de luz, por el reflejo de las partes; aun en el mismo labio superior, cuando una cabeza está iluminada de lado, la parte del labio de la parte del claro es de un tono mucho más caliente que la otra. Algunas veces Rubens, siguiendo este principio, hace la caricatura tocando de cinabrio puro ciertas partes.

Las partes vibradas de luz hacen aproximar el objeto, igualmente que las calientes. La luz debe estar bien expresa en las cavidades, ciertas partes eminentes como el arranque y punta de manos. Las sombras deben estar bien escuadradas, las sombras deben estar bien escritas, de manera que se pueda seguir su límite. La parte oscura de un cuerpo y el contorno deben estar esfumados como ya lo da la naturaleza y, aun, un sí es o no es de más para poder engañar mejor el ojo.

Un gran artista consumado podrá hacer una cabeza de manera que parezca sacada del natural, pero ciertas otras partes -como las manos, saber dónde debe estar la piel más o menos arrugada, los dedos de ésta o de la otra manera y tantas otras accidentalidades- es muy difícil de acordarse, aun en el mismo Rafael se conoce las manos que están hechas de memoria y las que no.

Muchas cabezas de Rafael, así como algunos retratos del Antiguo que se cree que el artista los embelleció, es un error, el artista no ha hecho más que acopiarlos tal y cual, poniendo aquellas mismas partes en geometría y sin separarse, en lo más mínimo, de la natura.

Los cartones que se hacen para los cuadros no deben ser concluidos porque si el pintor pone cuanto sabe en el cartón, el cuadro pasa a ser una copia del cartón.

El principio tan precioso de conservar ligeros los claros y oscuros y sólo marcar con fuerza las partes que sirven para indicar el desnudo o la forma de un cuerpo, no sólo lo observaron los de la escola giotésca sino también Tiziano, Rubens y sus discípulos; éstos aún hicieron más, que las articulaciones del brazo, por ejemplo, en la cintura; cuando la forma geométrica del brazo indicaba bien qué cosa representaba, dejaban, también de marcar aquella⁽¹⁾ parte.

Ciertamente que en el natural hay, algunas veces, oscuros y claros mucho más fuertes, por ejemplo, en medio de un brazo, que en su articulación, pero la imaginación no se para más que en las partes que indican la forma de la cosa. Para comprobar esto no hay más que acopiar, tal y cual se presenta, la naturaleza o presentarla con estas modificaciones que la da la imaginación y verá cuál se presenta más verdadera; con estas modificaciones es como se presenta la naturaleza a primera vista y de la otra, cargados los claros y oscuros de todo el cuerpo, tanto cuanto las partes que sirven para indicar la forma o el desnudo, es como vemos la naturaleza, pedazo por pedazo, sin observar el todo junto.

El Pusino no conocía esta parte, así es que si bien sus pliegues no son de mucho tan feos, como los de Robens, y sus partidos de pliegues sean muy naturales, y algunos de estos partidos tienen una espontaneidad que no se puede desear más, sin embargo, todas sus figuras parecen de maniquí; no se presentan de mucho también como las de Rubens.

Es tan cierto que del indicar bien estas partes sí viene la imaginación mejor que aún en una academia, no marcando más que las articulaciones, la división del pecho y del vientre, parece ya casi hecha la academia.

Algunos de los cuatrocentistas, si bien las tintas hayan subido mucho, pecan también por marcar las sombras y los claros con demasiada fuerza y este *tritume* se hace muy desagradable a la vista. Otro defecto de algunos de los cuatrocentistas es el no saber perder algunas partes; la naturaleza se presenta (excepto que cuando la miramos muy de cerca y muy atentamente) no presenta nada continuado, ni contorno ni tintas y del pintar todo continuado y todo preciso resulta la *sequeza*; Perugino peca un poco en esta parte, si bien que en algunas cosas entiende que se deben perder; así es que, Rafael, con los principios estos, cuando fue a Florencia, entró fácilmente en este arte de marcar y de perder y fundir.

Es falso que el *Sonador de Violín* esté todo marcado como en algunas de las obras de los cuatrocentistas y por esto la *Madona de Foliño* hace mucha más ilusión que la *Transfiguración*, porque ésta estaba bosquejada y, cosas aún pintadas, por Julio Romano, que era seco por naturaleza.

Esta parte de marcarlo todo con esta precisión es lo que no conocen los tedescos, así es que sus pinturas carecen absolutamente de ilusión: Velázquez y Murillo⁽²⁾ han llevado al último punto esta máxima, todo esfumado, tantas partes indecisas, particularmente en los cabellos, y sólo algunos golpes secos para aproximar y para que la manera que decían que cuando en una. Este principio de fundirlo todo quizá también lo haya exagerado un poco Andrea del Sarto, como se puede ver en su retrato en la galería Camochini.

El blanco y las tintas bonitas son el veneno de la pintura, no quiero decir los paños blancos que son su alma.

Este principio de abandonar algunas no forma el barroquismo sino cuando se trae al exceso, las cosas anchas no se pueden decir barrocas, Rafael, en la *Farnesina*, no es barroco ni es tal Micael Angel. El barroquismo se entiende en aquellos pintores que excluían las líneas rectas y que tenían por principio de gracia las curvas, de manera que decían que cuando en una parte de una pierna había una línea cóncava, en la otra debía ser convexa; Rafael en el techo de la *Farnesina* puede ser exagerado, pero se le puede disimular porque su alma, en aquel instante, no estaba en su estado natural, era cuando pasaba de la pintura cristiana a la mitológica, que hasta allí no se había hecho, cuando se quería entrar en la esfera del *grandioso*, cuando se principiaba a estudiar el Antiguo y Micael Angel tenía un prestigio inmenso y cuando, en fin, acababa de concebir una pasión por la *Farnesina*, a más, aquel techo, él sólo dibujó los cartones y está retocado por Carlos Marata. Pero vease qué hermosa composición, qué naturalidad en todas actitudes, qué cabeza de Jove tan majestuosa, sin ser acopiada del Antiguo, y qué economía de figuras; otro habría llenado el Olimpo de una turba de genios, etcétera, pero Rafael al momento advertía si se había propasado un poco, así es que después de esto hizo la *Galatea* y volvía a los límites del natural.

En la *Transfiguración* hay bellezas que no están en la *Disputa del Sacramento* y en ésta, bellezas que no están en la *Transfiguración*; esto no quiere decir que la *Transfiguración* se debe colocar después de la *Disputa* y mucho menos que la *Transfiguración* sea barroca, como pretenden algunos.

Rafael en la *Transfiguración* descuidó mucho algunas partes y los pliegues no son tan de cuatrocentista como en sus obras anteriores, pero la naturaleza se presenta así algunas veces y quizá sea la manera más verdadera; pero el saberla escoger en aquel instante, sin tocar en barroquismo, es preciso, a más del talento de Rafael, haber pasado por el mismo camino, éste, que encontraban los barrocos de común entre ellos y Rafael, hacía que gustasen de la *Transfiguración* y que la copiasen; pero Rafael, aun cuando se presenta con este movimiento, con esta accidentalidad, en el fondo siempre conserva los principios de simplicidad, vease, o, si no, lo que es el paño del niño endemoniado del mismo cuadro, un paño caído con toda la simplicidad.

Todos los principios, o, por mejor decir, el germen de las escuelas de Europa se encuentran en las escuelas de Italia; los pequeños cuadros de la escuela veneciana son parecidísimos a los flamencos. Cuando el Barrochio ha pintado con prisa o para poner en un lugar de poca luz (como en el cuadro del duomo de Perugia) se le ven todas sus tintas con distinción, pintó como Rubens; y hay un cuadro de fray Bartolomeo que parece una cosa de Teniers.

Los detalles destruyen el efecto, particularmente en efecto de noche.

Una cosa pintada sin gruesa de color parece a la acuarela.

El precio de la pintura al óleo es que se puede dar, en parte, la calidad de la cosa que se imita.

Con las veladuras no se debe modelar, las veladuras sólo deben servir para aumentar el tono.

MUERTE DE ANANÍAS, DE RAFAEL

Los fieles vendían las propiedades y llevaban el producto a los apóstoles, para repartirlo entre toda la comunidad y a dicho objeto estaban reunidos los apóstoles; se presentó Ananías, quien se había convenido con su mujer que dirían habían recibido un poder menor que el real, lo hizo así y *Pedro* dijo: ¿cómo te atreves a mentir al Señor? y Ananías cayó muerto haciendo una gran impresión a todos los presentes. Este hecho se esparció por toda la ciudad, lo que fue origen que se convirtiesen las gentes en gran número; tres horas después sucedió lo mismo con Zafira. Obsérvese cómo Rafael colocó de manera los apóstoles que, a primera vista, se ve que están congregados para ejercer una gran función, y en efecto ellos estaban allí para distribuir lo de los ricos, entre todos. Los travesaños, que hay al lado de la tarima o gradas, acaban de reunir los apóstoles, separarlos del resto del pueblo, y los paños de detrás les dan la majestad más bien imaginada. El poner paños con abundancia, como hacían los barrocos, es de mal gusto seguramente, pero ponerlos como lo hizo en esta composición Rafael, todo lo contrario.

A más, algunas cosas de particulares, detrás de la silla del patrón ponían estos paños para dar una cierta dignidad. Aquí están todos los apóstoles, ninguno suprimido por punto de economía extrema, pero vease en medio de esta abundancia, en el desarrollo de las figuras, se puede decir que no hay más que dos figuras enteras, las demás son parte de figuras y cabezas. Cuánta naturalidad en todas las acciones, san Pedro comandando con la mayor simplicidad, el otro apóstol, del lado, indicando el cielo para hacer ver que de allí viene el castigo, Ananías puesto por el suelo tan visiblemente que las miradas del espectador se dirigen a él inmediatamente. Si me preguntan la razón ¿por qué los de la derecha de Ananías están de rodillas? casi no se podría decir; pero vease cuán bien hace por la composición, cuánta majestad, estos arrodillados, dan a los apóstoles que están en pie; qué bonitas figuras son aquellas dos que, la una indica el pasmo y la otra el miedo. Vease cómo Rafael ha sabido preparar bien el asunto, porque si recibieran, haciendo venir por la izquierda, unos cargados contando dinero, etcétera, la parte accesoria al objeto, que era repartir lo que recogían los apóstoles, haciendo que un apóstol y obsérvese san Juan el apóstol más caritativo que está ya haciendo limosna al lado derecho. Si se me pregunta ¿quiénes son aquéllos que suben la escalera? tampoco lo sabré decir, quizá sean los que ya hayan recogido su parte de limosna, o, quizá, vayan a llevar la nueva por la ciudad, lo cierto es que completan la composición.

Se ha dicho que todo lo inútil debía quitarse de una composición, en Rafael todo es necesario, cosas que nos repugnan un poco probemos de suprimirlas y veremos cómo

falta en aquella composición; el campo de la muerte de Ananías no es rico, sin embargo no repugna y aún gusta en aquella composición.

MUERTE DE ZAFIRA, DEL PUSINO

Nada enseña más que parangonar y en asuntos semejantes; y como estos dos son casi iguales veremos en qué para la composición del Pusino al lado de la de Rafael.

Aquél, para economía no pone más que tres apóstoles -este principio de economía, llevado a regla por los Caracis, produjo grandes ventajas al arte, antes de ellos estaba perdida enteramente; pero como sucede, cuando se huye de un vicio, se cae en el otro, así es que ellos para huir de aquella multiplicidad de figuras de la escuela Micaelo Angelo, cayeron en una economía llevada al extremo, como se ve en la composición del *Palacio Farnese*: Perseo que con la cabeza de Medusa convierte en mármol cinco o seis figuras y debían haber una multitud que estaban convidados- en la *Muerte de Zafira*, pues, debía poner todos los apóstoles y no tres, debía poner más espectadores para hacer ver que aquello sucedía en presencia de un pueblo; vease en medio de esta economía, poner una mujer que se inclina con tanta expresión y tan visible e iluminada (el claroscuro puede servir también para hacer una figura menos interesante, haciendo que llame menos la atención) que parece la madre o la hermana de la moribunda cuando no debe haber nada de esto; a izquierda hay una mujer con un niño que se marcha como si se marchase para no presenciar una disputa de mujercillas, no como debía marcharse, con una expresión del efecto que debía producir tan de aquella manera, a más, una mujer con un niño en una parte tan visible del cuadro es cosa que llama demasiado la atención. Otro que se marcha, que está en medio del cuadro, tampoco se presenta bien como un espectador y mira los apóstoles, como si dijéramos, con horror; la expresión de los apóstoles es demasiado fuerte; los cristianos de aquellos tiempos tenían los afectos más dulces; el modo de cogerse el paño, san Pedro, es de un fraile que predica y su brazo estirado es teatral. Cuánta diferencia con el san Pedro de Rafael, con su brazo tendido con tanta naturalidad; los apóstoles no están en paraje recluso como los de la otra composición; allá a lo lejos hay un apóstol que da limosna, como en la otra, pero está tan lejos que ni siquiera se repara; el fondo, prescindiendo de su arquitectura, es un poco teatral.

Las figuras pequeñas a lo lejos cuando no están ayudadas de la gradación respectiva del fondo, es decir, de una disminución de casas o árboles, etcétera, que nos conduzca a las figuras pequeñas, repugnan porque hay un salto demasiado grande. Dominiquini y aquella escuela sabían poner bien las figuras lejanas, aquellos agujeros, aquellos caminitos que van a esconderse detrás de las rocas son de muchísimo precio.

En la pintura hay dos especies de forma: la esencial y la accidental; la esencial es aquella que sirve para expresar una cosa que la distingue de la otra, por ejemplo un dedo, si se hiciese las dos líneas paralelas sería un madero, por consiguiente, para que tenga la forma esencial es preciso que las líneas indiquen las articulaciones, que se estrechen o se ensanchen, etcétera. Esta forma esencial es la que encontraron los cuatrocentistas en todas sus cosas.

La forma accidental es aquella que aunque no esté, se conozca qué cosa representa la pintura, pero que, separada esa forma accidental, sin perjuicio de la esencia, da un aspecto de verdad, ésta sería en la mano, las arrugas, las uñas, la cualidad de la piel, etcétera; Rafael en la *Madona de Fuliño* ha sabido expresar exactamente la forma accidental sin destruir la esencial; Guido y Guerchino expresaron demasiado la accidental pero no se olvidaron enteramente la esencial; sus discípulos la perdieron enteramente de vista, con una mano llena de callos, el miserable, cargado de enfermedades y andrajoso, ofrir lo más feo de la naturaleza *aposta*, porque tenían tanto de accidental, eran sus mismos modelos, esta escuela es la que se llamó de los naturalistas.

El beato Angélico, en sus pliegues, no tenía nada de accidental, Rafael en su última manera, particularmente en la *Transfiguración*, pone todo el posible, sin llegar a ser barroco, si se pusiese más, ya no sería *aposta*; los barrocos gustaban tanto de la *Transfiguración* porque encontraban tanto accidental.

En la parte de claroscuro hay también esta parte de esencial y de accidental, ésta casi no necesita explicación.

El poner una figura a la derecha o a la izquierda de un primer término de un cuadro, hace mal y peor si son accesorios, agrupados otra cosa a manera de un bastidor de teatro, menos mal cuando esté en segundo término o en el fondo. La sombra de una figura que se pueda... su cuerpo y que no se confunde con la media tinta.

Mucho cuidado en las atacaduras. Mucho cuidado también en los ángulos y partes principales, etcétera.

En la naturaleza, por ejemplo, en el vestido de una mujer, se acuerdan bien dos tonos brillantes, ya porque la vista con la impresión que se queda mezcla o hace participar un color del otro, y por el aire intermedio; pero éstas son cosas que también deberían suceder en un cuadro y sin embargo vemos que dos colores enteros no acuerdan, la principal razón es que en la naturaleza no hay un color todo entero por la inmensidad de reflejos que recibe de todos los cuerpos de que es rodeado y a más porque las partes que huyen, diremos, de las partes que se aproximan más a la vista. De haber ése...

Generalmente, en la pintura se toma por principal la parte material o de ejecución, cuando debía ser la filosofía la principal, el sentimiento, el carácter, he aquí lo principal de la pintura. Para encontrar el carácter justo de un sujeto, leo la historia, la releo, medito bien sobre lo que he leído y de las acciones que ha ejecutado el tal o cual sujeto, saco el carácter ideal, un sujeto que yo me figuro que pueda ejecutar aquello y no tomo, seguramente, el tipo de n modelo vil que encuentro por la calle. Cuando veo un san Pedro pintado por Fiésole, veo en él un hombre que ha sido pescador, sencillo, capaz de negar a Cristo, pero que después, inflamado por un espíritu santo, llegó a ser un apóstol compañero de Jesucristo. El pintar un san Pedro, con unos ojazos y una barba sin dignidad, sin expresión religiosa; el hacer una cabeza de un mozo de cordel, por la de un santo, es una especie de sacrilegio; yo no puedo ver, sin escandalizarme, estas imágenes que en vez de presentarnos una criatura todo pureza, todo castidad, nos inspiran ideas que son bien otras, debería haber un tribunal que cercase y quemase estos cuadros, así como se hace en estos tiempos para condenar los malos escritos.

El que quiere hacer un fondo, copiando un pedazo de aquí y de allí, hace una cosa sin unidad, mejor hacer un fondo de manera que sea apropiado a la cosa, que uno sacado del natural, con todo el aspecto de verdad que pueda tener.

¿Se debe copiar Fiésole? ¿se debe copiar Masaccio?, ¿se debe copiar Andrea del Sarto?, ¿cómo se debe acopiar Fiésole, en papel blanco o pintado o a la acuarela?, ¿cómo el Masaccio?, ¿cómo Andrea del Sarto? De cada uno de estos autores se debe copiar uno tan acabado como se pueda y una indicación. Se debe copiar algo del Giotto o de aquella escuela, se debe hacer algún boceto del Tiziano o de la escuela flamenca o aunque sea alguna copia en grande. ¿Qué clase de estudios debo hacer de Leonardo?, ¿se me aconseja, más bien, que pase el tiempo copiando el Pinturichio en Siena que otros autores en Florencia?, ¿cuál de los autores debo acopiar primero?

Del Giotto o de su escuela hacer unos apuntes, indicando un poco la sombra; dibujar algunos Fiésoles con papel blanco; Masaccio, capilla del Carmen por estar tan arruinado, dibujarle solamente; Girlandayo y fray Felipe Lipo, acuarelarlo, por la distribución de los colores y por aquel color quieto de Girlandayo estudiar sobre todo las de *Santa Trinitas*; de Leonardo hacer algunos estudios de la *Adoración de los Magos*, que Rafael ha imitado tanto en su *Disputa*; algo de fray Bartolomé; de Andrea del Sarto las cosas de su primera manera, tales como las primeras de mano izquierda en el pórtico de la Santísima Nunciata, donde la primera es unos que adoran una reliquia; hacer la *Madona del Pájaro* de Rafael, un poco grande.

COMPOSICIÓN DEL SIGLO DE ORO

Estos asuntos alegorías se pueden tratar bien en pintura, particularmente cuando están bien expresados, que no es de lo más difícil a quien está familiarizado en la lectura de los poetas y aunque la alegoría no esté bien clara, si se logra llenar la imaginación de ideas misteriosas, mucho se habrá alcanzado; es aquella ansia de saber lo que significan aquellas cosas, aquél no sé qué, que producen en nosotros un placer, digamos como el de la música, que nos llena la cabeza de ideas indecisas, vagas, en fin, misteriosas, por ejemplo en el *Sepulcro* de Cánova, aunque no se sepa el significado de aquellos leones, sin embargo, causan una buena impresión a quien los mira; un perro mastín con la cabeza baja en el suelo nos hace más impresión, excita en nosotros más ideas que en el acto de cólera. Micael Angel poseía en alto grado este don de llenar la fantasía del espectador, cualquiera al ver sus sibilas, sus profetas, encuentra un no sé qué, sea su estilo grandioso, sea la dirección de sus paños, sea también el gran tamaño de sus pinturas, porque es de advertir que el tamaño da una idea de grande, que el hombre, luego que ha querido dar poder a sus dioses y héroes, los ha representado como gigantes, y hasta en los tiempos bajos, ignorantes, sabían esta cosa, si bien la llevaron al extremo pintando en los mosaicos de las iglesias un Padre Eterno, un Jesús con una figurita en los pies para que ésta compareciese más grande, más poderosa.

En lo que decíamos de un perro, un perro pequeño de la misma raza y con la misma actitud que el grande, que nos dice tantas cosas, es un objeto insignificante; hasta el

Perugino conoció esto pintando con un signo, es de grande sus profetas del cambio de Perugia.

Ahora, si la alegoría no se comprende ni nos excita ninguna idea de las dichas, se debe condenar absolutamente. Estos objetos alegóricos van bien en universidades, en parajes de ilustración porque cualquiera presume luego que en sitio de aquella especie, aquellas cosas que no se entienden no estarán sin objeto, tendrán algún significado; pero este prurito de hacer alegorías y de razonar las pinturas no se debe llevarse a un extremo como han hecho alguna vez los cabellos con los cuales vemos cosas que nadie sería capaz de adivinar sin una larga explicación, etcétera. Ha sido famoso, si bien barroco, un tal Testa (discípulo de Carlo Marata y del Dominiquino) particularmente en las *Alegorías de las Cuatro Estaciones* donde hay conceptos bellísimos.

No es el sólo medio, el de las figuras, para enlazar una composición, se puede enlazar con la luz; no se crea que esto de equilibrar la composición sea una cosa convencional, una composición no equilibrada parece un pedazo de otra composición pero no se ha de llevar la regla al extremo de decir que en una composición debe haber tantas figuras a una parte como a la otra del cuadro. Se ha dicho, con respecto a este enlace de una composición, que no debía poder tirarse una línea que la pudiese dividir, esto, en rigor, no es verdad porque Rafael ha sabido infringir esta ley sin que ninguno lo pueda criticar; pero es menester tener presente que la sucesión, el estar bien enlazada una cosa con otra, es una circunstancia tan agradable al hombre que le gusta tanto en pintura como en música y literatura. No basta que las líneas, en general, vayan bien, es preciso que cada grupo, de por sí, después tenga variedad, belleza, como se pueden ver en las composiciones de Rafael y aun en las de Pusino, si bien la belleza, en éste, sea siempre artificial.

Los pliegues deben hacerse generalmente hablando, de los puntos salientes. Las piernas cortadas horizontalmente hacen mal. En una composición que no exprese pasiones fuertes, de preciso las figuras deben estar derechas, formando líneas paralelas, cosa que siempre es odiosa, entonces se puede variar por medio de la luz, haciendo que una figura dé un batimento que corte la otra, etcétera. Los horizontes, generalmente hablando, deben estar más altos que las figuras. Las mangas anchas dan riqueza a la composición como la diversidad de lanzas y otras armas, las flores en la cabeza, etcétera.

Para hacer una virgen, ya que no se puede encontrar un modelo que pueda servir para ello, hacerla de manera, teniendo presente las de Pintorichio y las de Rafael de la primera manera. Tener cuidado en no hacer bajorrelieve cuando se hace una figura de perfil, que marque su contorno la forma geométrica.

La primera composición del claustro de Andrea del Sarto es una cosa tan bella como las cosas más bellas de Rafael, no es de decir que Andrea sea un Rafael, Píndaro no es Homero, pero en su género no es menos admirable aquel hombre dotado del mayor talento para expresar pasiones blandas; por la manía de entrar en lo grandioso, lo extraordinario, perdió sus mejores calidades como se puede ver en las otras composiciones del mismo claustro y particularmente en la *Madona del Sacco* donde tiene una especie de grandioso más que miquelangelesco; este perjuicio que trajo Miquel Angelo fue no sólo en *grandioso* sino también en lo *abandonado* y en el trabajar *aprisa*. Seguramente que un pintor que esté lleno de cosas puede *trascurar* un poco, como se

dice, así que en una virgen de Tiziano, que posee Minardi, si bien sea pintada con pincel libre, hay tanta cosa dentro de aquella libertad que se podría hacer una miniatura acabadísima.

Tiziano acababa muchísimo y después perdía lo que había hecho por lo que viéndolo un tale, creyó que Tiziano hubiese perdido el juicio, pero él dijo que habiendo así quitado la fatiga de sus cuadros. Un joven que quisiera imitar, ancho cae en un infame manierismo y hace una pintura en la que no hay nada. Es menester, sin embargo, advertir que un cuadro, según el tamaño y el lugar que deba ocupar, debe ser más o menos acabado, pues es bien claro que un cuadro de gabinete, que debe mirarse de cerca, debe ser lo más acabado que se pueda; mientras un cuadro de altar debe ser más bien una cosa de efecto; pero debe tenerse siempre presente que un joven no debería nunca pensar en hacer cosas *trascuradas*.

Una mujer con un niño llama mucho la atención.

Cuando en una composición se quiere indicar un número indefinido de personas se hará que el grupo o grupos estén cortados por el borde del cuadro como que siguieren después más personas. Si bien no aconsejo al contrario que las composiciones, sin embargo, se deben observar en el teatro el orden, para que las miradas se dirijan a un punto para que no haya desorden; siempre se debe procurar, para lograr orden, que los objetos distintos estén separados, por ejemplo en el asunto de la mujer adúltera, los apóstoles en un grupo, los espectadores en otro u otros, y los fariseos igualmente; la economía debe entrar donde poner las menos figuras posibles sin hacer traición a la historia.

Los grandes maestros después de expresar una acción, y sin faltar a la unidad, han sabido, a veces, expresar una acción secundaria, como se ve en la *Muerte del Mentiroso*, de Rafael; pero esto se deja para maestros y el joven nunca debe procurar estas cosas. El que se marcha debe dársele un poco de acción porque de lo contrario no indica lo que hace.

Los protagonistas se deben procurar, cuanto sea posible, de ponerlos separados de los demás.

El movimiento es el alma de la composición y en esta parte ha sido excelente Rafael, el cuadro de él que tiene más es la *Transfiguración*, por esto, si se le añadiese un poco más pararía en barroco; los barrocos acopiaban con mucha afición este cuadro, era una de las cosas que más les gustaba. El principio del barroquismo lo puede también dar la naturaleza, porque si bien ella siempre tiene un orden en grande que marcha a su fin, pero a veces en las partes se ve un desorden, que se ve el barroquismo, por ejemplo, en un brazo que se dobla, la naturaleza por un orden regular hace formar pliegues en las articulaciones y en las demás partes corren con menos interrupción las líneas, pero puede darse que formen grandes pliegues en los parajes donde no estén las articulaciones, que quede desfigurado el desnudo y he aquí el barroquismo; una mujer que se sienta, si se sienta sin precipitación, caerá la ropa en pliegues a cada parte de la rodilla y pierna, etcétera; pero si se sienta con furia, podrá haber tal desorden de pliegues que será una verdadera barrocada; en el cuadro de la *Transfiguración*, si se cubre la cabeza y la mano del que señala arriba, que está en pie, a buen seguro que no se sabrá qué cosa es. Regularmente nosotros pillamos lo malo o exagerado de todos los maestros que

intentamos imitar, esto sucede por dos razones, primero porque los hombres amamos lo extraordinario, y lo otro, porque las cosas *caricadas* son más fáciles de imitar que las simples, que esto así sea es bien fácil de probar: una cabeza de carácter de un viejo se hace sin mucha dificultad pero una cabeza simple de una mujer es cosa difícilísima, y a primera vista parece que cogiendo el pincel cualquiera hará estas cosas simples; está en el orden natural que nuestras primeras ideas sean simples, un niño, si se le hiciese hacer un brazo, hace dos líneas rectas, lo presenta del modo más simple; lo mismo ha sucedido con los primeros pintores y a medida que se han perfeccionado se han apartado de esta inocente simplicidad. El Pinturichio no presenta las formas como lo hiciera un niño, pero presenta las formas con una suma simplicidad, seguramente que sus formas no son las que debe procurar un pintor pero debe procurar aquel total sacado inmediatamente de la naturaleza para después llevarlo a la perfección.

Los primeros pintores veían que las figuras a la distancia hacían el impresión al ojo de disminuir en tanto grado que penetrados de esta máxima hacían sus figuras distantes demasiado pequeñas, entró después la reflexión, vieron que aquellas figuras disminuían⁽³⁾ demasiado y las engrandecieron y las hicieron mayores de lo que debían ser por la razón, dicha, de que los hombres siempre aman los extremos. Es falso que las figuras de un cuadro no deban disminuir, según nos señala la perspectiva, ellas pueden perspectivarse al par de los edificios. La perspectiva de un cuadro, el total, debe arreglarse de idea según la composición porque esta perspectiva favorece sumamente dicha composición. Andrea del Sarto hace disminuir⁽⁴⁾ mucho sus figuras y en esto ayuda a presentarse bien sus composiciones, pero él era un gran artista y no todos le pueden imitar.

El principio de concentrar la luz es un gran principio pero no debe llevarse a un extremo y debe hacerse ver que aquella concentración de luz es por acaso, o, si no, se llega a la convención como en algunos cuadros de Corregio que se ve sacrificada la luz en ciertas partes sin saber por qué y brillar en otras para hacer triunfar ciertos objetos. En los cuadros del Caravaggio sucede lo mismo, excepto en el de la galería Sciava que la luz está separada; en el cuadro de la *Madona* de Murillo, de la galería Corsini, toda la luz está concentrada en la cabeza y rodillas del niño. Sin duda, éste es un grande principio para la ilusión pero se separa de la verdad.

Acostumbrándose a ver cuadros de tanto movimiento y las pasiones expresadas con tanta exageración en los teatros, creemos que son frías las expresiones de los cuadros que las expresan justas.

Se debe tener muy presente, y es uno de los principios fundamentales del diseño, de no confundir los planos, por ejemplo, la pierna forma, en la parte externa vista de frente, uno desde la *facialata* hasta rodilla; las extremidades del fémur y la tibia, con las atacaduras de la antepierna, otro, etcétera; en la parte interna sucede lo mismo y por tirantes que estén los brazos, ni ninguna parte del cuerpo, pueden confundirse absolutamente dichos planos unos con otros, por la razón que los músculos tienen diferentes direcciones. Cuanto más están distinguidos estos planos en el natural, serán más bellos. Los griegos y los cuatrocentistas nunca infringieron esta regla.

Los planos se pueden ver, en caricatura, en estas 4 piernas...

El artista debe escoger asuntos que no presenten confusión cuando compuestos, en suma, asuntos inteligibles. Para dar carácter a una figura no se crea que se deban determinar los músculos, lo que se debe hacer es marcar mucho sus planos, Micael Angel lo ha hecho de esta manera. Los contornos, a medida que se alejan, deben estar más perdidos, por ejemplo, en una pierna en escorzo la parte que está más vecina debe tener los contornos más determinados y éstos se deben perder a medida que se alejan.

En las composiciones deben colocarse las figuras o grupos de manera que los ojos puedan pasearse entre ellos.

En la sombra hay dos especies de tonos: fríos y sordos; los fríos son los que tiran a azul, los sordos los que casi no se sabe qué color tienen, hay algunos de pardos etcétera. En la sombra puede haber tonos que en sí son calientes pero que comparados con los del claro, que son muy calientes, éstos devienen fríos.

El claroscuro solamente debe dar un efecto como si fuese con color; el cuadro de Renbran, de la galería Fese, al lado de los cuadros coloridos parece colorido y en las estampas inglesas pasa lo mismo. En un cuadro no solamente se deben destacar los objetos por tonos de color sino también por la luz, de manera que, dibujado solamente, no haya confusión de unos objetos a los otros. En un cuadro la luz debe ser ancha, continuada y no a saltos pero puede haber dos más de luz sin destruir el efecto. Los contornos no pueden ser decididos, como lo demuestra matemáticamente de Vinces porque viendo en dos ojos se ven dos objetos, etcétera, etcétera.

El color verdadero casi no se ha de ver sino a la media tinta porque en claro la luz lo adultera y en el oscuro también. Los franceses decían que no había negro bastante para poner en un cuadro y para probarlo cogían un papel pintado con la tinta más oscura, hacían un agujero y hacían ver cómo el agujero era todavía más negro, pero es bien evidente que ni aquel agujero era enteramente negro porque en aquel agujero había aire y éste era iluminado.

Los tedescos, no mirando absolutamente ningún autor más que el Rafael, estudiando éste con método, son los que hacen cosas que más se parecen a este artista; no hay nada que más nos haga separar de la verdadera senda que el ver pinturas de artista que vive, cuasi es imposible el evitar de imitarlos, pero estos tedescos se han acontentado de imitar a Rafael en una parte el diseño, que si bien es la principal pero no por esto debe hacer olvidar, como ellos han hecho, la parte del colorido y lo que es más, el efecto; Rafael en su primera manera aunque no haya el efecto general del cuadro aquellos principios mágicos de claroscuro, sin embargo, en sus partes siempre siguió los buenos preceptos; los tedescos hasta han olvidado los primeros elementos y así es que a pesar del saber que hay en sus pinturas no hay nada absolutamente de ilusión.

Nunca dibujar a pedacitos, no hacer los detalles hasta que se haya entonado toda la figura, quien se acostumbra así nunca entonará bien una figura y incurre en el mismo defecto cuando pinta un cuadro.

Cuando se pinte un cuadro se debe hacer un cartón con el contorno y un poco de mancha y no más; menos que el cartón de Cornelius porque aquello se debía pintar al fresco y se necesitan más detalles.

Los tedescos dicen que si bien las figuras distantes están perdidas en sus contornos, que la imaginación que las conoce nos las hace ver como si las presentasen recortadas, por consiguiente que en pintura las debemos presentar de la misma manera, esto no debe ser así, si no nosotros vemos una figura con todos detalles en la naturaleza también podemos ver la misma figura a la misma distancia sin estos detalles cuando el aire interpuesto sea muy grueso o haya una neblina y entonces hace más el efecto que están distantes y el pintor debe aprovecharse de todo lo que le da favorable la naturaleza para aumentar la ilusión, por consiguiente pinta las figuras objetos distantes esfumados, etcétera.

Las figuras de los cuadros siempre destaquen con una variedad grandísima y ya por claro, ya por oscuro, ya por tono, etcétera, porque es muy difícil que la naturaleza no se presente de esta bella manera, por ejemplo, es difícil darse que una figura oscura de paños oscuros campee sobre un fondo todavía más oscuro, no señor, entonces se hace destacar por claro, que da verdad y variedad a las composiciones.

Los venecianos siempre han hecho accidentes de luz por entre las masas de los grupos y aun por entre los grupos de las composiciones y parece que la vista sigue o da vueltas juntamente con la luz por detrás de las composiciones. Este principio de destacar ya por claro, ya por oscuro, está admirablemente seguido en la *Madona de Fuliño*. Siempre que se puedan hacer nubes que no terminen dentro el borde del cuadro, se practique porque engrandece las nubes y da lugar a que la imaginación suple lo demás. Pablo Veronés ha entendido muy bien el principio de destacar por diferentes luces, pero como sucede que al descubrirse un principio todos se arrojan a él y lo llevan al extremo, así ha sucedido con el que se trata, llevándolo al extremo fin; para estudiar bien esta cosa conviene hacer algunos bocetos de cuadros venecianos y flamencos y sobre todo estudiar la naturaleza. Los venecianos han hecho los claros de los verdes casi amarillos para hacerlos ligar bien con otros colores blancos.

Para conocer el mérito de los cuatrocentistas no hay más que ver el modo de poner los pliegues de una manga, quien se aficiona a aquel gusto no le puede gustar nada más.

Los pliegues del beato Angélico están modelados de una manera que no se puede desear más y en sus cabezas hay un sentimiento y fluidez que pocos lo han superado.

Corregio ha abusado de los principios establecidos para dar efecto a los cuadros y los Carraccis también, como que imitaron a Corregio en esta parte y a los grandes maestros sobresalientes, en otras. Entiendo imitar lo bueno de todas las escuelas.

En Asís hay cosas admirables del Giotto particularmente la de un Señor que muere delante del santo, es cosa que no se puede pensar mejor; en la parte de distribución, si bien también buena, quizá admitirá un poco de mejora.

El quitar la luz de detrás de las composiciones cuando por su naturaleza debe estar y guardarla para ciertos puntos, como lo ha hecho Corregio, si bien aumenta el efecto, pero se entra en lo convencional, en lo amanerado.

En los cuadros de devoción se ponen las figuras como en un altar, como si el santo principal estuviese en un trono, pero esta simetría puede variarse con ciertos accidentes que casi la hagan olvidar, como se ve a la *Madona de Foligno*; la naturaleza siempre presenta esta accidentalidad y variedad. En un ministro que celebra junto con sus compañeros en el altar, el orden o simetría de ponerse es el mismo pero de cien que se vean, no se encontrarán dos de iguales o que se parezcan.

Cuando se vea un cuadro que represente varios casos de un sujeto, no falta, como pretenden algunos, a la unidad porque aquí no entra la unidad, entonces la pintura hace el oficio de la Historia, presenta hechos que deben estar enlazados, como sucede en los bajorrelieves, en un friso, etcétera, etcétera. Cuando debe presentar un solo asunto, cuando se debe quitar todo absolutamente, que no contribuya a la expresión del asunto, es cuando hace el oficio de la Tragedia, presentado un solo hecho para herir el corazón o la imaginación del espectador; entonces se debe hacer con las menos figuras posibles porque queda más concentrado el interés, como sucede en las tragedias griegas de Alfieri, etcétera; aun en cuadros que deben entrar gran cantidad de pueblo, con cuatro figuras y algunas cabezas puede darse idea de una multitud.

En el modo de pintar se puede hacer que una figura parezca lo más iluminada posible, cuando en realidad es de media tinta, poniendo otra de más iluminada a su lado; aun en el dibujo se puede probar esto, figuras que casi sean medio tintadas, si tienen la luz vibrada, parecen por sí solas iluminadísimas y cuando se ponen al lado de otras más iluminadas quedan a la media tinta.

Es una desgracia tener que acopiar yesos, aun mirado solamente por la parte de color que desentona la vista, ya que no se copia siempre del natural debía a lo menos darse un color amarillento a los yesos.

La composición de la *Presentación al Templo*, de Rafael, si bien quizá no sea de las más bellas tiene que, como sus tapices, tenían que verse todos juntos; todos tienen una variedad y mecanismo de composición admirables y ésta, particularmente, se repara de todas las demás composiciones, cosa que no se ve en el Pusino; encontrado el mecanismo de una de sus composiciones, se tiene el de todas las demás; a más, en la de Rafael llegan aquellas gentes en el templo y es muy natural que cuando marchen algunas se pongan en orden de procesión.

En Venecia hay una composición del Tiziano, que sólo consiste en san Marco sobre un pilar y unos santos a cada lado, que tan sólo por la composición de luz deviene una cosa bellísima, lástima que los venecianos no hayan seguido otro sistema para sus composiciones.

La manera de pintar y dibujar tiene una relación íntima, así es que la observación de los dibujos de Rafael, Vinci, etcétera, pueden reportar grandes beneficios.

En la manera mala de dibujar se puede dar que cuando más se trabaje, más se atrase. La abundancia de paños enriquece las composiciones. En cuadro de composición si no se hiciese con aquella regularidad sería poner la representación de una comedia en un altar.

Las tintas sordas dan un efecto maravilloso en prueba de esto, que un objeto iluminado de sol visto con la cámara oscura hace un efecto brillante, y no es otra la razón sino que todas sus sombras quedan sordas, casi de un mismo color.

La naturaleza se nos presenta de dos maneras, una, que todos los objetos distantes de nosotros están acabados de la misma manera, la luz es clara, limpia, como la da la naturaleza, en fin, es la naturaleza tal como ella es; ésta es la que debe procurar de poner un joven en sus cuadros, como lo ha hecho Rafael en su primera manera. Otro modo de presentarse la naturaleza es como nosotros la vemos, un objeto principal que nos llame mucho la atención brilla y hace, en cierto modo, olvidar a los demás, es decir, vemos este objeto más detallado que los otros, la luz concentra allí, etcétera. Pero en este modo de ver la naturaleza se ha de entrar a fuerza de práctica y experiencia y el joven que quiere hacerlo, no hará lo que siente, hará una cosa de manera.

Se ha dicho que en la composición debe haber la unidad y simplicidad, puede darse bien que un asunto se trate con una abundancia de figuras, una a abundancia de cosas que conserven esta unidad, con tal que todo tienda a un fin y conspire a aclarar el asunto; la imaginación rica de Julio Romano hizo algunas veces que metiendo un tal número de figuras en sus composiciones, que infringe las reglas prescritas para la simplicidad, pero que siendo todas para explicar el objeto, no distrayendo con expresiones particulares, conserva su cuadro la unidad.

La poesía y la pintura tienen tan íntima relación que puede decirse que el arte poético sirve tanto a los pintores como a los poetas. Al pintor le es permitido, como al poeta, separarse algún tanto de la historia cuando el hecho que se representa no sea muy próximo a nuestros días y cuando no sea con argumento tan sabido de todos, que el cambiar alguna de sus circunstancias nos repugne por estar demasiado en contradicción con las ideas que teníamos de la cosa; en este caso, me parece que se encuentra la historia sagrada, es tan sabida que para no ofender la verdad yo aconsejarla a los artistas a mantenerse siempre al hecho. Los griegos eran tan rigoristas en esta parte de no ofender la común opinión que cuando representaban una divinidad o héroe, si bien daban una forma bellísima a su cuerpo, daban, a veces, una forma fea a la cabeza porque tal forma tenía la cabeza de la estatua antigua que representaban de héroe o divinidad que el pueblo conocía o que por Dios estatua, y hubiera sido chocar contra la opinión, dar a aquella divinidad una forma contraria a la que le habían visto hasta el día.

En tiempo de Rafael y Julio Romano en el altar mayor de san Pedro había unas columnas espirales que una tradición las hacían del templo de Jerusalén, si aquellos artistas hubiesen representado el templo con otra clase de columnas, hubieran ido en contra de la opinión, pero ahora que se sabe que dicha tradición no es seguida, haría mal un pintor en imitar aquellos artistas en esta parte. En Grecia todavía las ideas están, respecto de sus santos, que las que tenían sobre sus divinidades, dando a las vírgenes que ahora pintan el carácter de las vírgenes antiguas, etcétera.

Es tan filósofo Rafael que en algunas de sus composiciones (algunas, que si bien todas excelentes, pero no todas son iguales en bondad) está admirablemente tratado el asunto y que también dan una idea de la manera que estaban antes de pasar aquel asunto.

Todo caso sucedido en la naturaleza forma un círculo, ya cóncavo, ya convexo, porque las gentes es muy natural que circulen el lugar de la acción, si el espectador ve el objeto de detrás de las gentes, el semicírculo se le presenta convexo; si corta el círculo por su diámetro y si se considera como uno de los espectadores, el semicírculo se le presenta cóncavo. Esto es conforme la naturaleza y hace bellas las composiciones; esto, no obstante, cuando se representan ciertas gentes que llegan a un paraje, pueden poner en una línea que no sea tan semicircular, que se aproxime a la recta porque también es conforme a la naturaleza que en aquella circunstancia, las gentes que marchan se ponen en un orden como si dijéramos de procesión.

En el claroscuro entra también la invención y la composición; la invención cuando uno, sin entrar en detalles partidos las masas anchas de sombras y cuando después entra en detalles, entonces pasa a la composición. Es de advertir que estos partidos de sombras no parezcan una cosa demasiado buscada como el poner a primer término una figura toda rebajada (lo que hacía Corr.) porque entonces el claroscuro es teatral, es afectado y siempre se debe huir de la afectación.

Algunos *batimentos* anchos son buenos para... después la otra parte de él y hacer girar la luz y al mismo tiempo para ligar los grupos.

Los asuntos sagrados son los más propios para nosotros porque estamos más a sus alcances, conocemos más el espíritu de esta religión y sobre todo los cuatrocentistas, nos han quedado excelentes modelos para este género. Para los asuntos griegos y romanos no tan solamente se deben cambiarse los trajes, sí que el físico; el carácter moral era bien diferente por consiguiente sentían de diferente modo, sus gustos, sus expresiones, todo debe ser diferente, a más, es preciso entrar en un cúmulo de menudencias: de sus muebles, sus costumbres, sus ceremonias, etcétera. Esto no quiere decir que no se traten estos asuntos cuando se tengan todos los conocimientos necesarios, cuando más, teniendo modelos de dicho género en Rafael, Julio Romano, etcétera; sino que los asuntos sagrados están más a nuestros alcances, son menos difíciles, etcétera.

ANÁLISIS DE LA MUJER ADÚLTERA, DEL PUSINO

Dice el Evangelio: *Jesucristo bajó del monte Oliveto y se fue al templo a amaestrar el pueblo.* Él ha faltado en esta parte, la escena debía suceder en un templo, no en el santuario pero en el pórtico, donde se pasaban todas estas cosas, el Pusino no sólo no lo ha hecho en el pórtico sino que lo ha hecho en una plaza donde ni siquiera se ve el menor indicio de templo; una plaza que ni siquiera está en carácter de aquélla tampoco. En asuntos sagrados no se pueden tomar libertades de este género, es preciso atenerse al texto de la escritura: *se fue al templo a amaestrar el pueblo.* ¿Dónde está este pueblo en esta composición?, una mujer que viene a lo lejos, que estando entre los dos protagonistas y siendo tan visible por estar rebajada sobre fondo claro, puede poner confusión en el asunto, creyendo parte de la historia; si hubiese puesto aquella mujer con el niño, con otras figuras de pueblo, entonces era otra cosa y esta mujer madre podría interpretarse que era puesta para hacer contraste con la adúltera; a más, Jesucristo entonces ya tenía apóstoles y si bien el Evangelio no dice expresamente que le acompañasen, debe

entenderse que así lo hiciesen porque nunca se apartaban de él en estas ocasiones. Pusino, por el principio de economía extrema, ha faltado en esta parte.

Los fariseos le presentaron una mujer cogida en adulterio y le dijeron: tú sabes que Moisés castiga con la pena de ser apedreada a la mujer adúltera ¿qué castigo tú le das? y Jesucristo se inclinó y escribió en el suelo y dijo: el que de vosotros sea sin pecado, sea el primero en lapidarla; entonces los fariseos se fueron sin decir nada, primero los viejos y después los jóvenes. Aquí no hay explicado nada de eso, la primera figura de la derecha, que está gritando con la otra para que se vaya la cuarta, que está hablando con las dos dichas; la quinta que está hablando con la tercera; la segunda de la izquierda que está hablando con la primera; la quinta con la tercera y sola la cuarta se dirige a Jesucristo y éste queda con una expresión fría. Esta gritería, esta divergencia de acciones no están nada conformes al texto; dijo uno, que no era artista, que parecía un juego de bolas; aun en lo que respecta a la composición no tiene el precio que se le ha querido suponer; sabemos que la planta de una composición debe ser semicircular y aquí, que ofrece buena ocasión para practicarlo, la hace una línea recta, si bien variada por la luz que hace girar por detrás de las piernas, etcétera.

ANÁLISIS DE LA DE JULIO ROMANO

Aquí la escena es ya en un pórtico de un templo, si bien es tan bajo que más sería una casuela, y tanta gente como ha puesto el autor no cabrían en dicho pórtico, etcétera. Cosas que se han dicho en la del Pusino, se pueden decir de esta composición, pero se ve los fariseos que se van murmurando estando formando un susurro sordo, avergonzados y está bien pintado su carácter maligno, pero Jesucristo no dice nada; es feísimo que una columna le cubre un brazo; la mujer adúltera, si bien se ve un poco atormentada, está toda lechuguina, bamboleando ropas y el pelo, etcétera. Aquellos pobres echados por el suelo tampoco no dicen nada con el asunto, distraen y a más de esto la composición habría sido más circular y más grande si no hubiesen estado, quizá sean para hacer ver que los fariseos no se cuidan de ellos y que no les movía la caridad, pero esto es una cosa demasiado lejana.

DE UNA ESTAMPA DEL CUATROCIENTOS

El lugar de la escena está bellamente pintado si bien la arquitectura sea semigótica, Jesucristo escribe en el suelo la segunda vez, la adúltera está en un acto avergonzado, temerosa, con el rostro medio cubierto de un paño que le cae de la cabeza y los fariseos se marchan por la izquierda, avergonzados, sin decir una palabra; detrás de Jesucristo están los apóstoles con expresiones las más convenientes a sus caracteres, san Juan, el más próximo a Jesucristo, con las manos plegadas en acto de ver lo que hace Jesucristo, san Pedro contemplando la adúltera con compasión, etcétera; un poco más allá está el pueblo y entre él se observa una mujer estrechando en su seno un niño, etcétera.

Los venecianos pintaban en telas granujientas para que las veladuras se les pegasen más. Hay ciertas cosas que se tienen por defectos en la composición, sin serlo, por ejemplo, el

que dos brazos estén tendidos en una misma dirección, la naturaleza lo da, no hay una razón para que no pueda hacerse. Se ha criticado el cuadro de Burgese donde Rafael puso el Cristo visto un poco por abajo y la figura de encima la cabeza, con la cabeza alta que casi tiene la misma acción; esta acción es sumamente sublime, dirigiéndose al cielo, etcétera. Seguramente que no podría hacerse, por ejemplo, que una de las figuras principales alzase la cabeza y una de las accesorias la alzase de la misma manera y con la misma expresión pero en el asunto de Rafael las expresiones son bien diferentes.

En una composición lo que no se podrá hacer es que un grupo afecte la figura de un paralelogramo porque esto nunca lo da la naturaleza, se hará, siempre que se pueda, que las líneas de las bases de los grupos en sí y del conjunto de ellos, formen líneas que se aparten, lo más que sea posible, de la recta y que las demás líneas de los grupos sean ondeadas, es decir, que tengan movimiento.

Dibujar el Masaccio, donde los partidos de pliegues son sencillos y los del beato Angélico, que todavía lo son más; casi puede decirse que pecan por poca cosa pero en aquel estado de simplicidad es muy fácil añadir.

El *avanti in dietro* forma una de las bellas cosas de la composición, de lo contrario parecen bajorrelieves. Al vicio de hacerlo todo de manera como sucedió, el de quererlo hacer todo del natural, es decir, que para pintar un cuadro hacían un teatrillo donde ponían todas las figuras que debían entrar, con sus trajes, muebles, etcétera. Como hasta entonces todo había sido ideal, cuando se veían pinturas hechas según este sistema, gustaban porque tenían un aspecto de verdad, pero las pinturas hechas así, como las de Aparicio y Medraso, son secas, etcétera.

Una de las cosas bellas de una composición es que no se vea el artificio, el mecanismo de la composición. Ésta es la razón que las de Rafael son tan naturales, tan bellas, que todas parecen que estén allí por acaso, mientras que en todas las del Pusino se ve patente la arquitectura o simetría, en todas está patente; lo que en Rafael podríamos llamarlo el secreto de componer. Las composiciones de Leseur son más bellas porque ocultan más el artificio, él había aprendido en las estampas de Rafael, su manera de componer y casi su naturalidad. No hay nada tan fatal para un artista que el formarse un sistema o mecanismo de composición, apenas se sabe hacer nada que no se parezca y se para en amanerado y se pierden los bellos conceptos. El Dominiquino conoció bien esta verdad, quería apartarse, algunas veces, de este mecanismo de composición, apenas se sabe hacer ginación o, más bien, genio para ello; así es que en estos casos las composiciones del Dominichino son desparramadas, sin arte, etcétera. El Dominichino, en este particular, era como un comerciante que conozca bien la acción y el modo de hacer una especulación y le falten cantidades para ello; sin embargo, el Dominichino, si bien no debe tomarse por maestro para un joven, tiene algunas composiciones, que si bien no se encuentra aquél no sé qué de naturalidad en las partes que se encuentra en Rafael, se pueden llamar perfectas como el *Endemoniado* de Grotta Ferrata, el *Martirio de san Andrés* y la *Comunión de san Jerónimo*. En las del Pusino no se encuentra ninguna que se pueda decirse fea excepto la de la *Mujer Adúltera*, pero donde no se vea patentemente el arte, lo que se llama una composición perfecta, casi no se puede decirse más que de la del *Testamento de Endamida*. En los Caraccis se encuentra todo el arte de la pintura, todo, color, dibujo, composición, efecto, expresión, pero todo está fuera de su límite, todo se hace patente, y

quizá es ésta una de las razones por que los Carraccis gustan a algunos. A nosotros nos gusta sobremanera ver aplicadas las teorías que nosotros tenemos y por esto cuando vemos que las pinturas de los Carraccis están patentemente todas estas cosas nos gustan en extremo, creemos que hay más saber que en las de Rafael, porque en éste, está oculto. Aquel grande, de sus pinturas nos pasma porque todos somos inclinados a lo grande; si tomamos una testita y la miramos y la hacemos aumentar con una lente, al momento hacemos una señal de placer y admiración.

Lo que nosotros decimos pequeño, la naturaleza tal cual se nos presenta, la tenemos por pobre, los ojos son como el paladar, que acostumbrado a sustancias fuertes, no encuentra sabor en las sabrosas, pero uno que no hubiese visto jamás estas pinturas *Barrocas* y tuviese el ojo virgen, encontraría verdad en los cuatrocentistas y encontraría grandes los ojos, las bocas, etcétera, de Lanfranco, de los barrocos y aun del Dominiquino.

Los tedescos para más bien imitar el Rafael, no miran más que a él y sus antecesores, no se contentan de no copiar a los otros sino que ni siquiera los miran, porque si bien el daño es menor, no dejan de gastar los ojos, tanto más a quien tiene memoria.

El hacer pocos pliegues en un partido, en lugar de hacer parecer poco, hace grandioso, como se ve en las figuras de Andrea del Sarto, hechas con poquísimos pliegues. Esto no debe llevarse a sistema, tanto más que la naturaleza da partidos bellos con abundancia de pliegues.

El ideal no puede definirse y un joven no debe entrar ni pensar en él hasta que haya pasado por los trámites de saber acopiar exactamente la naturaleza, por consiguiente, no pudiéndose poner nuestras cabezas por cabezas de romanos y griegos, no apruebo que ningún joven se atreva a tratar estos asuntos.

Las vírgenes de Leonardo da Vinci todas se parecen, esto no es decir que él sea amanerado, sino que él se había formado un ideal de la virgen y en no haciendo aquél, se creía que no representaba aquella divinidad.

Las vírgenes de la primera manera de Rafael, también se parecen algo, pero en su segunda manera las ha variado mucho y en algunas ha contentado a todos, aun en los de diversas escuelas.

Los Carraccis, obligados a pintar cuadros de altares, donde deben entrar muchas figuras, porque regularmente representan un martirio, con tirano, soldados, pueblo, etcétera, etcétera, apiñaban las figuras; sistema que ni debe seguir un joven, sus composiciones deben ser cómodas, que la vista pueda pasearse entre los grupos; la simplicidad en la acción es relativa.

Hay algunos barrocos, como un tal Romanelli y discípulos de Pedro de Cortona, que tienen composiciones muy bellas, etcétera.

El lugar principal de un cuadro no es el centro sino el lugar donde se dirige la vista del espectador, allí deben estar las figuras que después del protagonista están más interesadas en la acción.

Se debe procurar en los pliegues que la luz esté vibrada en el ojo y perdida en el cuerpo, que las cavidades sean más iluminadas que las prominencias, dejar que forme las medias tintas el papel, variedad en los oscuros; pero lo más difícil son los planos de medias tintas; todos los pliegues de lana, tela y aun de seda se dibujarán según estos principios.

El blanco no aproxima los objetos cuando no está vibrado y los bordes no son determinados. Una montaña de nieve en tanto se viene adelante en cuanto tiene todos sus contornos muy marcados, pero si sobre un campo azul se hace una plaza blanca, cuyos bordes estén fundidos con el campo, éste se viene más adelante que el blanco. No sucede así con el oscuro, éste siempre hace venir adelante. La dirección de sombras y luces y su fusión son los resortes para aproximar o alejar un objeto. Siqueira Portuguese lo ha entendido admirablemente, las figuras lejanas no parece haberlas acabadas por la reflexión.

En los pliegues la luz debe ser vibrada y reducida en el ojo y al cuerpo del pliegue más ancha porque, o, sino son secos; en la sombra debe ser terminada en el ojo y un poco perdida en el cuerpo. Poco o mucho, todas las vueltas de los pliegues deben modelarse de esta manera, nunca puede darse que forme líneas paralelas las sombras con la luz, etcétera. Lo difícil es iluminar el alto de los pliegues cuando su plano adherente sea también iluminado, entonces, debe vibrarse la luz en el alto del pliegue y después empastar un poco con el plano; los bordes de los pliegues deben ser siempre *tallente*, los *batimentos* decididos, los claros de las cavidades más fuertes que los de las prominencias, distinción de planos, etcétera.

El maniquí, regularmente, no da los pliegues bellos ni naturales, en algunas cosas de fray Bartolomé, que por otra parte son magníficas, se ve que son hechas con el maniquí; lo mejor es tomar el motivo del natural con cuatro líneas bien indicadas, añadir algo si le falta y después pintar con aquel motivo, pero para hacer esto, conviene práctica y saber hacer de invención un partido de pliegues como si hubiese sido sacado del natural. En Rafael se ve los pliegues copiados del natural y los de invención suyos, pero lo que es el motivo es casi siempre sacado del natural. En los oscuros de los pliegues se hará un mayor oscuro en medio, porque en el borde hace duro.

El primer pensamiento regularmente es el mejor, cuando se toca y retoca, se arruinan las obras.

Las masas de luz y de sombra deben ser anchas, lo más que sea posible, así es que según este principio, una figura se debe procurar que esté medio iluminada y medio sombreada, así se llenará este precepto y se conservará el equilibrio de luz y sombra. En las partes respectivas de luz y sombra pueden y deben entrar detalles sin que destruyan dichas masas. En el bello y exacto del Tiziano, de un racimo de uvas, se puede ver en práctica estos preceptos; desde el primer momento se ve dividido en dos partes, el una a la luz, y otra a la sombra, todos los granos de la luz, de por sí, tienen su claro, su sombra, su reflejo y dan su *batimento*; y lo mismo sucede con los granos de la parte oscura sin que por esto queden destruidas las dos masas; pero si las sombras de la parte clara se hacen tan subidas que se hermanasen con las de las sombras, o si se hacen los detalles de la sombra tan fuertes que los demás parezcan medias tintas, queda entonces todo *tritado* que arruina el efecto.

Los preceptos que se pueden darse para la composición son poquísimos: que la planta forme una figura circular, ya cóncava, ya convexa, excepto cuando llegue un cierto número de figuras, como si dijésemos, en procesión como se ve en la *Presentación al Templo* de los Caraccis de Rafael puede decirse también que el andamento de los grupos forme como una media luna, aunque esto no debe entrar en todas composiciones, como generalmente lo ha hecho el Pusino. Se debe también procurar que la composición esté equilibrada porque la naturaleza se presenta generalmente de esta manera, pero esta regla se puede infringir también y por equilibrarla nunca se debe entender que debe haber a cada lado grupos de igual número de personas. Un grupo por gente que haya, se puede ligar metiendo luz por entre las piernas y por entre las personas, etcétera.

El que los grupos deben afectar la forma piramidal es una locura, la naturaleza rara vez o nunca se presenta de esta manera. Se debe procurar, sobre todo, la variedad máxima en todos los grupos y figuras, de por sí. Con este arte ha hecho desaparecer, Andrea del Sarto, la simetría de sus composiciones; generalmente son tan arquitectadas que parecen cosas de muchachos, pero él, con arte de variar cada figura o grupos de por sí, que poseía a la perfección, ha hecho desaparecer esta simetría, por ejemplo, si como en el cuadro que hay cierto santo que resucita dos niños, pone una figura a cada lado, la una la hace ver de lado y la otra de espaldas, la una la cubre de pies y manos y la otra, con arte suma, hace pasar la luz por entre los pies de la figura; en todas las figuras de la izquierda pone los pies a la vista, que es una bella cosa para dar extensión al cuadro y para mejor hacer ver la perspectiva del pavimento. El hacer pasar la luz por entre las piernas y hacerla girar por detrás de los grupos hace que la vista se pasee también y engrandece la composición, etcétera, etcétera.

Andrea del Sarto poseía en extremo el arte de economizar los pies y manos, en el cuadro de la *Anunciación* del nacimiento de san Juan no se ven más que dos manos.

El pintor de imaginación más fecunda nunca podrá variar tanto como la naturaleza, por consiguiente, es bueno, es necesario sacar todas las actitudes de ella, siempre que sea posible.

Para ligar las masas de oscuro no se necesita, por ejemplo, que una figura arrodillada o tendida, que deba ligar dos grupos, esté al rebajo; los venecianos las visten de un color oscuro, de un color de tono, de esta manera alcanzan su objeto sin pasar a la convención.

Las nubes pueden dar movimiento y masas de efecto en la composición y aún alzar, como suele decirse, la composición. Los venecianos son los maestros sobre este particular y de ellos han aprendido los Caraccis y de éstos el Pusino.

El ojo siempre forma un cuadro, que es el cono que forma una extensión de objetos. Debo advertir a los escultores, que si hiciesen pliegues de movimiento, debían ser grandes; o bien, que cuando hiciesen los pliegues muy menudos debían tener la mayor simplicidad en las líneas, como se ve en los del Partenón.

Con los colores ya debe acabarse una pintura, de una tirada, y las veladuras no deben servir más que para aumentar los tonos. En la galería Fes hay un cuadro de Rubens, que

se ve, debajo la momia, como si fuese acuarelado. Debe guardarse la mayor luz en la parte superior de las figuras.

Una cosa que se debe tener presente en la composición es el *impronte* que se da a ella, el método de expresarla, por este sistema un cuadro de una bella composición y invención, puede venir barroco y otro, que carezca de invención y composición puede, por este método, presentarse bastante agradable. En estos detalles o este *impronte* debe evitarse, por ejemplo, las ropas atornilladas por el cuerpo, los paños caídos aquí y por allí, aquella confusión de pliegues que, cubriendo la cabeza de una figura, no se sabe qué cosa es, etcétera, etcétera. En una estampa de la *Casta Susana* (de un pintor francés seguramente) con una bonita invención y distribución, con cabezas de mucha verdad y expresión, este retorcimiento de paños pusinescos, podría decirse, este movimiento extraordinario, esta poca verdad en los detalles y poca simplicidad, hace que el cuadro venga desagradable. Otra *Sacra Familia*, sucede lo mismo y en la *Caridad* de la escuela de Albano, son aquellos paños por tierra, sin ningún orden los que afean las demás partes buenas que pueden tener aquellas composiciones; ¿qué más? una composición bellísima del Sarto, para altar, el grabador con su mal sistema de detalles, la ha hecho pasar en barroca. Para adquirir, pues, este sistema, este método, siempre conviene estudiar los cuatrocentistas; en ellos falta color, falta efecto, son secos, pero aquella verdad, aquella simplicidad son admirables; nunca, aun los mediocres de aquellos tiempos, hicieron, por ejemplo, en una manga pliegues que no sirviesen para indicar la articulación, solamente hacían lo preciso. Después de estos autores se podrá pasar a Rafael para estudiar aquella accidentalidad, aquel saber escoger la naturaleza en los instantes de movimiento, pero nunca se entrará en aquella cosa cuando no se haya pasado por estos límites, si se le quisiere imitar se harán cosas barrocas, cuando menos convencionales.

En la composición debe procurarse que los grupos estén distintos, que se puedan contar; se puede ver cómo la ha practicado Rafael. Rafael ha sabido dar un movimiento, un aspecto de casualidad a todas sus cosas, pero un joven no debe imitarlo hasta muy entrado en el arte.

Al lado de una gran masa de luz hace bien una masa de sombra y nunca brilla más la luz.

Las líneas, haciendo croquis, se deben hacer ligeritas, particularmente en la parte clara, para dar dulzura y poder apretar en las partes más oscuras; los antiguos dibujaban con *piombino* para ese fin y cuando lo hacían con tinta buscaban una tinta clara, etcétera.

PRIMERA COMPOSICIÓN

Qué simplicidad el pasajero que sacia su sed y el santo que da gracia a Dios por el favor que le ha concedido, los frailes simples espectadores, si se hubiesen puesto en un movimiento de admiración o devoción, en suma, con una grande expresión, distraerían la vista y disminuirían el interés de los dos protagonistas; a más, el milagro quedaba hecho y no restaba ya otra cosa sino que se saciase el pasajero.

2ª. Nunca los griegos han hecho nada de más simple, qué verdad en las actitudes, qué admiración sin ser teatral, qué inocencia en el santo; quizá se puede decir que los dos

grupos afectan una figura demasiado cuadrada y, máximo, poco variada por la perspectiva de las columnitas de la izquierda y que los grupos son demasiado apartados, pero este cuadro con unos buenos *batimentos* en el grupo de la derecha quedaba disminuida su forma tan cuadrada y quedaban más ligados los dos grupos, porque se ha de saber que los *batimentos* anchos son de un gran auxilio para ligar los diferentes grupos de una composición; esta parte no la conocían los autores de aquella época. Se dirá que las columnitas del templo no tienen carácter, tampoco conocían esto; que no son abandonadas ciertas partes lejanas, todo esto es cierto, pero esto son cosas de poco momento que cualquiera es capaz de corregir después del progreso del arte. Pero yo pido que se observe este cuadro con atención y que se diga, corregidas estas frioleras, con un efecto verdadero y un buen color, ¿qué es lo que sería este cuadro?

3ª. Qué bello grupo el de la izquierda, qué bien arrodillado y qué acto de *domanda* el obispo, los soldados como están en carácter, sin flanquear, sin manera, nada de actitud academia.

4ª. A primera vista quizá se diga que los grupos están demasiado apartados, pero el asunto lo exige así, pues una que se está confesando, conviene que tenga la gente un poco lejos. Qué bello sentimiento, el grupo de la derecha, que expresión el fraile que escucha, quizá se diga, el grupo de la derecha sea de una forma demasiado cuadrada, pero con poner alguna almohada un poco alta, unos pliegues formados por las sábanas, un *batimento* ancho, al momento se uniría el grupo con la cama, etcétera. Quizá el muchacho muestre aquella expresión un poco fuerte porque su inocencia le permitía ver el demonio y el ángel que van por los aires.

5ª. El señor de aquel país acaba de morir, todos acuden allí a ver lo que acaba de suceder, cómo llama la atención de todos, qué sentimiento y qué verdad en las figuras que le rodean; el santo queda a la izquierda aislado y ligado con dos de la derecha, con la figura que le está hablando con los brazos un poco abiertos, si no hubiese esta figura que llamase la atención del grupo del muerto al santo, éste pararía en simple espectador; ved ahora como triunfa. Y si hubiese puesto en pie el otro fraile, hete entonces, dos protagonistas. Esta composición, en la parte de invención, puede servir de modelo, es perfecta, y aun en lo lineal pocas cosas se han hecho más bellas.

6ª. Una verdad, una expresión que no dejan que desear, el santo explica y los demás escuchan, que parece ver suceder el hecho. Lo más precioso de esta composición son la quietud, que reina en todas ellas. Aquellas columnitas delante, es defecto del tiempo que no debemos pararnos en ella. Esta composición en la marcha de las líneas no admite corrección.

7ª. Las dos figuras de mano izquierda con las manos cruzadas, por el modo como plantan y por la atención con que miran el santo, son una preciosidad. Vease, también, con qué atención están las figuras de la derecha, etcétera.

8ª. Cosa bellísima, de gran verdad y expresión, la gloria, aquel orden, variedad y gracia de los ángeles es una cosa excelente; quizá, porque los tres ángeles de cada lado, por tener las cabezas demasiado perpendicularmente, una sobre la otra.

DE LOS CUATROCENTISTAS

Conviene saber que los cuatrocentistas no han llegado al ápice de la pintura gian quien les imite exactamente andará por buen camino, pero siempre estará en el camino. Los cuatrocentistas tenían un sentimiento delicadísimo, una expresión religiosa que no dejan de desear. Sin saber anatomía conocían que cada músculo hace su oficio, por consiguiente, tiene diversa dirección, de aquí era que nunca confundían los planos, principio el más esencial del diseño; la geometría del cuerpo humano, que ahora no se conoce; conocían bien el modo de flanquear una figura, conocían bien el modo de arreglar un partido de pliegues, conocían las bellas formas de dichos pliegues, el sentimiento, digamos, de los dedos, etcétera; pero exagerando, a veces, todos estos principios se amaneraron y, esto no obstante, gustan.

Dibujándolos se encuentra un fondo de saber que es por demás. Estos defectos particularmente se encuentran en Perugino y como llegó en una edad muy avanzada, tuvo tiempo de amanerarse, mas, no quería tomarse la pena de mirar el natural, y las muchas comisiones le obligaron a repetirse, etcétera.

Fiésole no tiene nada de estos defectos, sus cabezas son verdaderas y bellas, sus partidos de pliegues son variados y sacados inmediatamente de la naturaleza; el defecto que se le imputa, generalmente, no es tan fundado como se cree.

Es menester saber que ellos, a fin de conservar la precisión, hacían los contornos con tinta, los conservaban hasta la fin del cuadro y entonces, a más de quedar tintas frescas, se unen más, los afundían con una veladura; el tiempo se ha llevado ésta y ha quedado en los cuadros una *sechezza* que no tenían cuando nuevos. Otra cosa ignoraban ellos, en una cabeza, que mirase en alto, ponían también los lagrimales de un ojo y otro en línea recta; en suma, no sabían hacer girar los ojos. A los ojos que miraban en alto, ponían un solo pelo de párpado en la pálebra superior, para dirigir la vista, y no varios para no destruir el contorno. Otra, en la boca usaban que el pequeño ángulo del centro del labio superior les da mucha belleza, pero lo exageraron de manera que algunas de aquellas bocas parecen que están silbando.

CUADRO DE LA CRUZ DEL MONTE

La Madona tiene una bella expresión, flanquea muy bien y, aun, tiene expresión en las manos. Las cosas del Perugino tienen tanto la distinción de planos que aun en una figura vestida, conservando el contorno exterior solo, se conoce al momento lo que es; el *Perugino* sabía hacer bien los pliegues de sobre las rodillas, de sobre el pie, sin destruir la línea de la pierna, el Perugino se había formado un tipo para las madonas por lo que todas se parecen.

El joven no debe pensar en el ideal, debe imitar solamente la naturaleza y cuando consumado en el arte, entonces, puede pensar en aquella parte difícilísima de la pintura. Ideal, se puede decirse, es poner en práctica el concepto que ha formado la imaginación

de Dios, de la virgen, etcétera. Se dirá que Jesucristo tomó la forma de un hombre, por consiguiente que debe pintarse un hombre como nos da la naturaleza, etcétera; Jesucristo tomó la forma de un hombre, es verdad, pero la rabia, el dolor, la hipocresía, todas las pasiones transforman nuestra forma y, más nuestra fisonomía y un hombre destituido de toda pasión, si pudiese existir, tendría otra simplicidad de líneas; he aquí, pues, como Jesucristo, si bien hombre, pero sin ninguna pasión, debe tener otra sencillez y mansedumbre en su fisonomía. Se dirá que a veces vemos un hombre que se dice que tiene la fisonomía de un Jesús, pues bien, aquella fisonomía, mejorada, será el ideal aquella fisonomía inspira una cabeza que no se encontrará en la naturaleza, y no por esto será amanerada. A veces, uno que no sea pintor se formará un ideal hermoso, no sabrá ponerlo en ejecución pero sabrá concebirle; otro pintor, podrá darse que teniendo ejecución y no imaginación no podrá hacer el ideal, hará una cabeza de convención. ¿Qué ha hecho el Guercino para pintar una virgen?, ha hecho una Níobe, un ideal que no sentía, y así se cae en barroquismo.

Sobre lo que he dicho anteriormente de que un hombre sin pasiones, un hombre entregado enteramente a la religión, tiene una fisonomía más dulce, más simple que otro, vease la diferencia que va entre un hombre que haya muerto en el seno de la religión y otro asesinado en combate, entre la rabia y el deseo de venganza.

A más de las diferencias dichas entre la escuela de los dos últimos siglos y la moderna, o, si se quiere, de la renovación, en parte de los cuatrocentistas hay que todo lo que se pinta se puede encontrar en la naturaleza, nomás nada de convención, nada de sobrenatural, nomás para pintar Jesucristo repetir las formas del Apolo, las de Júpiter para un Padre Eterno y las facciones de la Níobe para una virgen de los Dolores; Jesucristo, si bien divinidad, debe pintarse un hombre, pues tomó la figura de tal, lo mismo de la virgen, etcétera. Hasta en los asuntos se distinguen las dos escuelas, los puristas ya no pintan asuntos de mitología, ni griegos ni romanos, en fin, pasiones y hechos que no pueden sentir ni interesar por ellos. Los puristas son enteramente románticos en esta parte, ¿cómo podemos nosotros pintar los efectos de una religión, que no sólo no hemos nacido en ella ni hemos conocido ninguno que perteneciese a ella, sino que es una religión de dos mil años hace?, ¿cómo podemos hacer el elogio de aquellas divinidades que se presentan a nuestros ojos como criminales?, ¿qué crees tú que hubiese hecho Apeles si hubiese pintado un Jesucristo? La historia griega no *manca*, sin duda, de presentar objetos de admiración pero la distancia del tiempo, es preciso confesar que nos aminora mucho el tal interés, cuan a más que son tantos y tantos los hechos, de aquella historia, que creemos fabulosos o exagerados. Los asuntos nacionales y de los tiempos bajos, aquéllos cuyos trajes, casas, muebles y retratos todavía observamos ¿no nos serán de más interés que los antiguos?

En la pintura podemos considerar dos partes: la *materia* y la *forma*; la *materia* sería el sujeto que se trata, la filosofía con que están colocadas éstas y aquellas figuras, el sentimiento sobre todo, etcétera; la *forma* el modo de ser ejecutada dicha pintura, el manejo de pincel, en fin, todo lo que puramente deleita la vista. De aquí se seguirá que la forma sólo sirve para deleitar un sentido, será una parte bien inferior a aquélla que sirve para tocar nuestra parte espiritual, nuestro corazón o nuestra fantasía. Esto, no obstante, ha habido tiempos que se ha olvidado enteramente esta última parte y era tenido por

mejor pintor el que sabía más dar un efecto, un movimiento y un toque a sus cuadros. Vease, o si no, después de Rafael tantos pintores como se mencionan, si se les quita esta *forma* ¿qué es lo que queda en sus obras? A tal estado había degenerado la pintura cuando un David conoció que no era la verdadera y fue por un camino diferente del de sus antecesores.

Permítase una comparación gastronómica: la parte de materia es como los manjares que se presentan en una comida, y la parte de forma sería el lujo de los platos, por consiguiente, se ve que uno de buen *palato*, acostumbrado a comer bien, preferiría los buenos bocados al lujo de la vajilla.

Girodet, en su *Diluvio*, y otros discípulos expresaron ya con asuntos religiosos, pero los trataron, digámoslo así, de una manera demasiado *fuerte*; los alemanes, pacíficos y meditabundos, sacaron provecho de estos ensayos; vieron, primeramente, que la religión era tan natural en el hombre, tan enlazada con todos sus actos, que debía ser el principal o el único objeto de la pintura para hacerlo de más interés. ¿Qué los cuáles efectos daban; los que van directamente al corazón deben tratarse en preferencia a los de estrépito que nos causan una especie de atolondramiento y que la parte de sentimiento es la parte más principal de la pintura?

Esta nación profunda eminentemente y religiosa debía tomar gusto, por precisión, a una pintura sin flores, digamos, y en la que todo debe ser saber y mientras hay naciones donde los artistas no conocen todavía este género de pintura, en Alemania el gusto es general, pues que los pintores casi no se dedican a otro (Overbeck).

Me parece que falta en estas sacras familias del Misterio de la Encarnación; no serían una divinidad pudiéndose tomar por una familia mortal, máximamente en ésta que la virgen enseña a leer al niño, poniendo las manos sobre el niño, como haría cualquier otra madre. Se debe escoger ideas más elevadas como, por ejemplo, la virgen que, dormido el niño, piensa su fin, la muerte y pasión que debe pasar para salvar los hombres. Es verdad que el Rafael ha hecho varias veces la virgen jugueteando con el niño, pero será preferible imitar, más bien, las ideas elevadas de algunos pintores antiguos, que otra cosa no pensaban que dar el carácter justo del sujeto. Las vírgenes o sacras familias que deben estar en un altar o expuestas a la adoración pública se deben tratar de una manera muy diferente de las que se tienen en las salas particulares, siempre simples; pero aquéllas deben haber más severidad, una simetría *dignitosa*, es decir, un acto más imponente, sin *mancar* nunca de amabilidad. Esto lo encuentro en la composición de la *Regina Agelorum*.

El joven pintor debe estudiar los grandes maestros para aprender las máximas del arte, nunca para imitarlos, porque recibiendo, cada hombre, impresiones diferentes de los objetos de la naturaleza, por ser organizados diversamente, no los podemos representar como lo ha hecho otro artista, nuestra base debe siempre formarse sobre la naturaleza; si la pintura no siguiese una historia, es decir, si un pintor hubiese tratado el arte perfectamente y en modo de no admitir variaciones, entonces se podría imitarlo pero vemos que en todos los artistas deseamos alguna variación y que todos tienen méritos diferentes, por ejemplo, el efecto y color del Rafael es bello y no obstante es combinado con una máxima diferente del Tiziano; en fin, todo artista tiene y debe tener un *impronto*

todo suyo, fundado como él siente la naturaleza, si uno imita a otro artista y no la naturaleza, como él siente, su pintura faltará de originalidad que es el bello del arte. Máximas del Señor.

DEL DIBUJAR

¿Qué sistema es bueno tener cuando se dibuja? El que se deja transportar de la ilusión de la cosa no practica o predica nunca con buen sentido, es menester, al momento, buscar lo real, lo que constituye el principal mérito; en la pintura, seguramente, es la expresión la variedad de caracteres, éstos se obtienen con la justa forma, pues tenemos que es lo principal, cuando se dibuja, poner toda la atención a la precisión del carácter con la máxima diligencia sin pensar con demasiada atención al efecto de claro y oscuro, variedad de color, etcétera; por esto los tedescos, que seguramente son los que tienen más justa expresión cuando dibujan el natural, no sombrean el campo, por a otra cosa él no sirve que al efecto, toda la atención la ponen en dar con exactitud el carácter, con una diligencia que admira, dibujando la más pequeña cosa que *dia* la forma. Siempre los he visto dibujar las academias con papel blanco porque dicen que así también se deben dibujar las medias tintas y como dibujaban con lápiz plomo, le pueden dar más precisión.

El pintar al óleo, seguramente que se puede obtener por diferentes medios o métodos el resultado que el artista se propone, pero el que parece más adecuado, máximamente en cuadros históricos, es preparar claro y cuasi a claroscuro, pero con mucho color repintar con el tono justo que se quiere dar, pero transparente, y después se dan los últimos toques con colores, también transparentes; este método ofrece la ventaja que en la preparación, como no se busca el color, se puede ocupar más de la forma y al repintar, como encuentra la forma ya un tono claro, queda transparente y luminosa como sucedería, por ejemplo, si en una de aquellas ventanas de cristales de colores, detrás de dichos cristales se les ponesse un paño sucio, de color, perderían aquel brillante y transparente color, y al contrario, si se les aplica un paño claro se verían luminosos y brillantes colores.

Para retocar la pintura al óleo, si está muy rebebida, se puede hacer una manteca de un poco de óleo de nueces y un poco de cosío y otro poco de saliva, con la espatola se envuelve hasta que forme un solo compuesto, con esto se puede ungrir la pintura rebebida.

Los sujetos religiosos en su posición, los apóstoles no deben hacer muchos movimientos con manos, etcétera, deben accionar poco porque obraban con la eficacia de la palabra, con el don del Espíritu Santo. (Folx.)

Muchos creen que los grandes maestros hacían sus obras con la máxima facilidad, sin haber de fatigarse mucho en hacer estudios, que sólo su gran genio les hacía obrar con la pronteza del rayo; esta idea es sola de los artistas superficiales, que no quieren hacer un curso profundo de estudios y que no quieren seguir la horma de los grandes hombres. Sin genio en el arte no se hace nada, pero éste debe ser cultivado, debe el artista conocer no sólo profundamente la naturaleza sino también el uso que debe hacer de ella según el sitio, debe digerir hasta el infinito sus obras, hasta encontrar la idea justa ¿quién parece

que debiera hacer obras con más facilidad que el gran Miquel Angello?, este gran artista las ejecutaba con velocidad pero las había digerido bien, de manera que una vez decía a un discípulo: quema estos estudios que no quiero que el mundo vea cuánta fatiga me ha costado esta obra.

Se conocen bien los artistas que conocen superficialmente el arte, éstos son como un *poetagio* improvisador que sus obras sólo se pueden oír con la sola velocidad que están hechos, y, oídos segunda vez, nos cansan y nos hacen perder todo el aprecio que, sorprendidos de la facilidad, le habíamos concedido.

Muchos critican el Rafael porque no conocen sus bellezas, supongamos la camera...

LOS ANTIQUIOS; 3 SENTIDOS

Se les observan ideas tan expresivas y bellas que es preciso concederles que eran dotados de una alma muy bella, por ejemplo, en el domo de Urbino, todo el interior de la iglesia es pintado de un giotesco y la parte de enfrente ha pintado la muerte y pasión del Señor y propio, sobre el altar mayor está el Señor, clavado, y la virgen, desmayada, que la sostienen la Magdalena y san Juan; hay un grupo de soldados a caballo y un caballo que echa coces y allí cerca está un niño que corre peligro y la madre que ve a su hijo en peligro se precipita como desesperada para salvar el hijo, indicando de este modo, bien, que si esta madre, por ver a su hijo en peligro se desespera, ¿cuál será el dolor de la virgen al ver a su amado hijo sacrificado tan injustamente?

Otro antiguo pintor que hizo los *Reyes Magos*, que guiados de la estrella se dirigen a Belén, pintó dentro de la estrella un niño, indicando así, mucho mejor, el objeto de su viaje. No perdían los antiguos la menor cosa que les sirviese para aclarar las ideas, así uno pintó las llaves de san Pedro⁽⁵⁾, todas orladas de estrellas para que fuese más claro que eran las llaves del cielo. (Minardi)

ARQUITECTURA

Es muy difícil poder fijar, precisamente, las épocas porque hay estilos que abrazan por dos siglos, 3, etcétera.

Las primeras iglesias naturalmente eran de estilo romano y éstas duraron hasta el 4º o 5º siglo, en Rávena se hallan ejemplos... y en la misma ciudad se conservan las del 6º, 7º y más, éstas siempre son de cruz latina, arcos redondos, sin poderse llamar bizantinos porque aunque como la arquitectura bizantina es compuesta de fragmentos antiguos, los unos son griegos y los otros romanos y diversifican, a más, las bizantinas por la planta de cruz griega; los campanarios o torres son redondos, hasta el doscientos no las hicieron cuadradas. Cuanto más antiguo un estilo de arquitectura, tiene proporciones más chiatas.

La arquitectura tedesca o gótica principió del 1000 al 1100 al 1500 llegó al mejor estilo; siempre esa arquitectura en Italia es más regular, de mejor gusto, como siempre han tenido buenos edificios el gusto siempre es más correcto.

La arquitectura árabe en España es del mejor gusto, algo tiene del gusto árabe, varios edificios de Constantinopoli parecen, *però*, barrocos en comparación de los españoles.

Del 900 al 1200 se carece mucho de edificios.

Todas las basílicas de Roma la planta es del 900 y aún antes.

El azul mineral bien quemado es muy bueno para velar y también el azul de Prusia, quemado. (Marcó)

La goma copal se disuelve sola dentro una botellita delgadita, se pondrá sobre poco fuego, cuando está disuelta se deja un poco enfriar y se le pondrá aguarrás y aceite de nueces o linazas, iguales porciones, y queda servible. (Lais)

Barniz para velar: se disuelve la goma *mastiche* con aceite y aguarrás, iguales porciones, y *alume di roca*. Cuando se vela, se alarga con aguarrás. (Consoni)

Sobre el método de enseñanza, será bueno que el joven que quiere dedicarse a la pintura por carrera, antes de principiar el dibujo de figura, aprenda los rudimientos de Arquitectura, de perspectiva, y, contemporáneamente, los de *ornato* o adornos; se supone que ante todo deba conocer las figuras más usadas en Geometría; con estos preliminares, que si no se aprenden de joven no se tiene más adelante paciencia, se harán rápidos progresos en el dibujo de la figura, se comprenderán fácilmente los *escorzos*, el principio de claro y oscuro, porque en los principios de Arquitectura y perspectiva se estudiarán las reglas generales de claroscuro, etcétera.

Si se quiere hacer una prueba de lo útil de este método de enseñanza, póngase dos jóvenes que no hayan nunca dibujado y de igual capacidad, uno que siga los principios arriba indicados, el otro el método común, o sea, que principie por ojos, narices, etcétera, y verase, al cabo de un tiempo, cómo el primero, más fundado, razonará más en sus estudios y por consiguiente, adelantará al segundo que ha seguido, un paso después del otro, el dibujo de la figura. El que ha hecho preceder (como aconsejo) los elementos de Geometría, Arquitectura y adornos puede principiar, desde luego, a dibujar del yeso como *narices, orejas, ojos, bocas*, etcétera, formadas del natural, que con el conocimiento, mayormente, de perspectiva le será fácil entender y dibujarlo con poco bien, si el joven encontrase mucha dificultad en el mecanismo del lápiz, entonces será útil que se le de a copiar algún pedazo dibujado para que vea claramente el modo de hacer. De todos modos, aun siguiendo el método antiguo o rutinerio de que se principie por ojos sin conocer ni menos algo de geometría, se detenga, cuanto menos se pueda, el joven a dibujar de la estampa y se le pase al yeso, que viéndose más obligado a razonar porque no puede hacer una copia material, sacará más provecho. (Minardi).

Este mismo gran maestro prefiere que los primeros ejemplares que se den a los jóvenes sean grabados a rayas para mayor claridad y acostumarlos a la precisión; advirtiéndolo, *però*, que no caigan en duro o cortado, que es mal que si se adquiere de joven, digo en los

principios, nunca más se pierde, como también es otro mal y quizá peor, no acostumbrarlos a la precisión. También se debe cuidar mucho se acostumbren a ser diligentes, exactos y limpios.

En la escuela romana de san Lucas, en la Sapienza, el maestro, que va 2 veces a la semana, corrige al joven el contorno, que sea reducible, el que no, le pasa raya, señal que no queda aprobado y obliga hacer otro, hecho éste bien o corregible, lo corrige y pasa el joven a otro papel el contorno, o, bien, lucidándolo al través de un cristal o calcándolo, siéndole más fácil, sobre un papel limpio, sombrearlo con amor y estudio; si el sombreado le va bien, le pasa a otro ejemplar, o, de no, vuelve a calcar el contorno en otro papel y sombrea de nuevo. Este mismo método se tiene en el yeso, esto es, no se pasa a sombrear hasta que el maestro no corrija el contorno. Es raro que el maestro corrija prácticamente la sombra, mas esto se deberá arreglar según la inteligencia o capacidad del discípulo.

El mismo maestro, encuentra pésimo método dar a copiar litografías francesas, a lo menos, el mayor número, aunque son mucho más agradables o seductivas que los ejemplares que él propone, pero éstos conducen a buen fin; y si los otros, pudiéramos despojarlos de aquel barniz superficial (permítaseme el término) que hace todo el juego o ilusión, se condenarían como cosas exageradas, en blanco y negro, artificiales (o coquetas) que después, en toda la carrera artística no se puede borrar. Los mismos pintores franceses (que buenos los hay muchos) no acopian y no siguieron el método que tienen estas litografías, inventadas, más bien, por el comercio que por un útil curso del dibujo.

Esta verdad es un poco dura, tanto más que los originales que propone el señor Minardi, es cosa árida y no tiene nada de ilusión, pero en ninguna ciencia, los principios no halagan, mas haciéndose compañera la esperanza y el estudio se vence con paciencia el largo y árido trecho para llegar a la veta en donde se disfruta de un goce suave y feliz, poseso de la ciencia deseada; lo que no tiene dificultad en adquirirse no se aprecia y se hace vulgar.

Minardi también encarga servirse del *mutuo enseñanza*, esto es, se elija algún joven que esté adelantado y que vaya corrigiendo a los demás y se va variando, otro joven, de tanto en tanto y si todos están en estado que mutuamente se vayan diciendo su parecer, esto, a más de acostumbrarlos humildes, les hace desarrollar muy sensiblemente el talento. Overbeck no aprueba las academias en pintura por el demasiado número de jóvenes que van a aprender, sin escoger aquellos pocos que verdaderamente son dotados de disposición. Sin duda, en la pintura hay alguna cosa que todos son capaces de aprender, pero como en las Bellas Artes no hay *Mediocridad*, los jóvenes que la naturaleza no les dio un sentir fino, no podrán ni ser útiles a sí mismos y serán de gran desventaja a los demás por el mal ejemplo que dan y la envidia que, comúnmente acompaña al poco talento; a más, impiden que los demás condiscípulos aprovechen más extendidamente las lecciones del maestro, porque éste no debe corregir a tantos y corrige aquéllos que, teniendo disposición natural al arte, entienden con facilidad y se puede, con más amor, ocuparse de ellos.

Tampoco es ventajosa la academia, hablo cuando hay muchos discípulos, por deber tener varios profesores que siempre divarían en la enseñanza. Supuesto esto, el maestro Overbeck aconseja que se escoja en la academia aquellos jóvenes de decidida disposición, que el maestro trabaje con ellos, que los más adelantados los ocupe en sus obras y procure hacerlos producir en obras públicas, que tengan viva el estímulo, viva el arte, formando así en poco tiempo una buena escuela.

Vease los antiguos italianos de *circa* XIV-XV-XVI que tenían este método, que hombres grandes no produjeron, que si bien en los dos primeros siglos no llegaron a la perfección⁽⁶⁾, qué bellas cualidades se admiran y cómo preparan bien el camino al sublime Leonardo da Vinci, al inmortal Rafael y Miguel Angel, fray Bartolomé, Andrea del Sarto, Tiziano, Giorgione, Moreto di Brecia, Corregio, etcétera.

No hay cosa más eficaz que el ejemplo, por esto, acostumbrado el estudiante a pintar, al ver el maestro trabajar, no le vienen dudas y sigue tranquilo sus estudios, no como sucede a Roma, no hay un joven que no haya pasado un buen trecho de tiempo en la duda de cuál es el mejor camino, si debe creer éste o aquél y él, para hacerlo peor, no cree ni el uno ni el otro y se queda en una peor confusión.

La perspectiva la debe enseñar el arquitecto, por esto, varias obras de arquitectura hay a la fin un pequeño tratado, vease el Vitrubio y el... (Minardi)

MODO COMO SE PINTA AL FRESCO

Todos los colores minerales se usan, como los dos ocre o tierra amarilla, clara y oscura almagre o tierra roja, siena quemada, bermellón, rojo de Inglaterra o vidriolo quemado; azules: esmaltín, cobalto, ultramar bueno y dicen también sea bueno el ultramar de Mónaco (Munich); por blanco: la cal esmoriata, cuanto más vieja, mejor (algunos usan la cal molida después de haber hecho presa, pero no es tan consistente la pintura). Se deben preparar estos colores con agua simple y de la consistencia de los del óleo, se tienen en vasitos y de tanto en tanto se debe mezclarles agua para que no se sequen. Se puede usar una paleta de la forma de las del óleo, con hoyos para colocar más cantidad de tinta porque se necesita mucho color para pintar, la paleta no puede ser de madera, la usan de mármol pero creo que se puede hacer de hoja de lata embarnizada. Los pinceles son los mismos que los del óleo, pero es menester escoger largos de pelo, duros y grandes.

El pedazo para el que se prepara, será el que se podrá pintar en un día, que dura generalmente fresco el revozo o (entunaco) pero en el fuerte del calor dura sólo medio día, será, por consiguiente, necesario calcular bien el pedazo que se pueda pintar en un día y que sea fácil atacar los unos con los otros.

La paret se prepara con cal polvo de mármol y puzolana o arena Landecio. Otros dicen, para que no se hagan pequeñas aberturas o grietas, se prepare con cal puzolana y estercos de caballo. Velázquez. Hecho el entunaco, para que no sea liso, que será mucho mejor para pintar, con una tela de lana se tampona para hacerle un granito.

PINTURA AL TEMPLE

Se pinta al temple o bien, con cola de pedazos de piel de guante, o, con yema de huevo mezclada con vinagre. Los colores se preparan con agua, del espesor de los que se acostumbran al óleo y, comúnmente, se preparan 6 a 7 tintas para pintar, o sean, paños o arquitectura; se pinta sobre paret, madera, tela preparada.

Notas o recetas interesantes de barnices o colores.

ÓLEO DE CRISTAL O SILICA

Se toma una parte de litargilio y otra de boracie purificado o sobrefino y se hace fundir en un crisol; se puede poner también un poco de silica, y resulta un cristal amarillo; se muele bien sobre pórfido o cristal con agua, molido, se le mezcla 5 partes de aceite de lino (cocido, pero no mucho) y otras 5 de barniz de almásiga y una del sobredicho polvo molido con agua y queda hecho el aceite de cristal. (Obit.)

Aceite o resina de abeto y cera blanca, partes iguales, se disuelven y después se mezcla aceite de nueces, la misma cantidad, disuelto se tira dentro un plato con agua y después se muele y se pondrá en vejiga. No es secante.

Se pone sal Saturno dentro una cuchara de hierro, se le echa espíritu divino, cuanto para cubrirlo, se le da fuego y cuando se apaga la llama queda derretido y purgado, antes que se enfríe, será mejor, si se quiere moler, de echarlo sobre la piedra y molerlo con agua.

Para hacer la mantequilla se toma un porción de sal indicada, o, sea, purgada y se le pone agua, que se derrita, se toma de esta agua una porción y 3 de aceite y 4 de barniz, se mezcla todo junto y se forma una manteca excelente para mezclar con los colores.

Se pulveriza una libra (12 onzas) de goma copal, se pone en un frasco (probado ya) sobre las ascuas (carbón vivo) cuando la goma se ha derretido se quita el frasco del fuego y se deja enfriar un poco, después se pone 4 onzas de aceite cocido y se mezcla bien, y añadiendo luego 6 onzas de aguarrás, queda hecho el barniz.

Lo mejor es no mezclar nada en el aceite. Se pone el aceite (de linaza) al fuego, en un puchero, o cosa que lo valga, de hierro hasta que se reduzca a la mitad, esta operación deberá hacerse en el campo por el mal olor que produce.

De otro modo:

Aceite de linaza en un frasco con agua al sal. Si al aceite cocido, para que seque más, se le quiere mezclar alguna cosa, que sea el litargitio de plata.

ANOTACIÓN DE ALGUNAS OBRAS INTERESANTES

Mariana dice: Un romance en lengua vulgar sobre la toma de *Alhama*, en aquel tiempo muy loado y tenido por elegante y de buena tonada, ahora...

El cardenal y obispo de Girona, don Juan de Melguerite, embajador en Roma del rey Fernando el católico, escribió de los reyes de España una breve historia que intituló: *Paralipómenos*. Está sepultado en Nuestra Señora del Popolo.

Pedro Hernández del Pulgar: Historia de los Reyes Católicos.

Barniz para asegurar, por detrás del papel, dibujos, particularmente, los ejecutados en cartón: Espíritu de vino, una octava parte de goma disuelta al fuego y se...

PINTORES BELGAS MODERNOS

Wappers Director de la Academia de Amberes.

Dekeyser Pintor en *Idem.*

Luis Gallait: Bruxelles

D. Caisne: Bruxelles

Verheyren: Amberes

Francisco de Bruijcher: Pintor de género.

Luis de Taeye: Discípulo de la Academia de Amberes.