

MEDIOS DE LIMPIAR LOS CUADROS AL ÓLEO

Antes de proceder á la limpieza de los lienzos, debe el restaurador estudiar con atención escrupulosa todos sus detalles, todos sus menores accidentes, tomando muy en cuenta el variado estilo, el ritmo peculiar de cada uno de los autores, reflejado clara y distintamente en sus composiciones por medio de un colorido más ó menos determinado y franco, más ó menos transparente y concluido. Los cuadros de estilo franco oponen siempre, por sus grandes masas de color, más obstinada resistencia á los líquidos empleados para su limpieza que aquellos que, por la transparencia de sus tintas, contienen mucha menos cantidad de color que los anteriores. Distintos, pues, como realmente lo son entre sí los dos estilos que acabamos de citar, habrán de ser los procedimientos del restaurador, ya por las consideraciones que dejamos apuntadas, ya también por la multitud de dificultades que hay que vencer á las veces para alcanzar la perfección apetecida en el limpiado de los cuadros. Procuraremos enumerarlas á tiempo que especifiquemos los diferentes medios hasta aquí empleados con más lisonjero éxito.

Cualquiera que sea el estado de un lienzo; cualquiera la Escuela á que pertenezca; hállese más ó menos deteriorado, conviene primariamente lavarlo con agua pura, frotándolo á este fin con una esponja humedecida. Tiene esta operación dos objetos: primero, averiguar la casta de suciedad sobre el color aglomerada, que puede calcularse aproximadamente, y marcarnos la senda que debemos seguir, atendida la mayor ó menor resistencia que oponga á la simple acción del agua, luego de desalojado el engrudo esparcido en el acto de la forración; segundo, conocer á la vez si es por sí sola bastante la influencia del agua á limpiar el lienzo, economizándose así el uso de otros líquidos, ó de substancias cuyos grados de fuerza pueden, á no desplegarse un exquisito tacto, producir lamentables consecuencias. Las más de las veces, á merced de este sencillísimo procedimiento, se consigue la limpieza del cuadro, á excepción de algunas partículas que, á manera de red, le encubren casi en su totalidad, producidas por las materias excrementicias de las moscas y de otros insectos, y que, adheridas íntimamente, no obedecen al influjo del agua, y hay

necesidad de levantarlas una por una con el auxilio de un rascador; operación que, ejecutada con las debidas precauciones, no menoscaba en manera alguna el lienzo. Puede también ocurrir en algunos casos que, aun habiendo resultado limpio un cuadro á favor del mismo enunciado método, conserve, no obstante, por determinados puntos, ciertos restos de suciedad que el agua no haya sido poderosa á desarraigárs. Preciso es entonces hacer uso del algodón humedecido con alcohol y aguarrás, y repasándolos con todas aquellas precauciones que, como tendremos ocasión de ver, son absolutamente indispensables siempre que se empleen estos líquidos, iremos derechamente al fin deseado, sin riesgo de que las tintas padezcan.

Diversas son las causas que suelen interponerse para que no en todos los casos produzca resultados satisfactorios el uso exclusivo del agua. Cuadros infinitos hay, algunos por cierto muy estimables, que ora por la impericia de sus dueños, ora por un temerario afán de engalanarlos con una deslumbrante brillantez, han sido lastimosamente enbadurnados con multiplicados ingredientes, tales como el aceite común, el de linaza, los barnices de almáciga, de goma copal, y por último, la lejía; todos los cuales, por la capa de cristalización que forman los unos, y por la fortaleza excesiva de los otros, hacen ineficaz el método del agua, y exigen el uso de líquidos espirituosos, de cuya aplicación nos ocuparemos más adelante.

Otras de las causas que por lo común neutralizan los efectos del agua, independientemente de las ya mencionadas, son la resecación de los colores, originada por la humedad de los lugares en que han estado colocados los cuadros, y por la acción más ó menos directa del fuego, como sucede con aquellos que se conservan en las iglesias, y en los cuales también la acumulación de emanaciones atmosféricas, robustecidas por el humo, ha llegado, andando el tiempo, á formar una capa espesa y negruzca, que dilatada por toda la superficie, no desaparece sino al influjo de los citados líquidos.

La calidad, por último, de los lienzos y de los colores es en ocasiones dadas un grave inconveniente para la limpieza de los cuadros, aun haciéndose uso de los líquidos espirituosos; pero así las dificultades de esta naturaleza, como algunas otras cuyas verdaderas causas no acierta á descubrir á veces el restaurador, llegan al cabo á vencerse á fuerza de multiplicados ensayos, de estudio, de esmero y de paciencia.

La especie de niebla que cubre los puntos tocados por el agua

no debe causar extrañeza, puesto que desaparece inmediatamente después de seco el lienzo, ó bien cuando se haya barnizado; mas conviene mucho advertir que en ningún caso es oportuno apurar la limpieza primero, porque indudablemente parece mejor la pintura con la pátina que el tiempo le ha impreso, á condición de que esté bien extendida por todas sus partes; y segundo, porque de no hacerlo así, puede fácilmente acontecer que sean barridas sus medias tintas; contingencia lamentable de que ha de huirse siempre, y á evitar la cual deben enderezarse todos los esfuerzos del restaurador.

Debiendo preceder en todos los casos la extirpación del barniz al acto de la limpieza de los cuadros, cualesquiera que sean los medios que á este fin hayan de emplearse, indicaremos el sistema más sencillo para conseguirlo.

Colocado el cuadro sobre una mesa, se frota por un lado con la palma de la mano, trazando círculos en una misma dirección y desplegando una moderada fuerza. Este movimiento, continuado por un breve espacio de tiempo, arrollará muy luego el barniz, formando una especie de polvillo, producto de la goma que entró en su confección, y que acaudalándose progresivamente, contribuirá por su natural aspereza á facilitar la operación en todos los demás puntos del cuadro.

Este procedimiento se repetirá cuantas veces se estime necesario, sacudiendo en una ó más ocasiones el polvillo de la goma, hasta que libre el cuadro completamente del barniz, quede en estado de procederse á su limpieza por los medios que hemos indicado.

De cuanto dejamos consignado se sigue que la más delicada de las operaciones anejas á la restauración es la limpieza de los cuadros. De ella depende su conservación ó su ruina. Por ella lamentamos en ocasiones la desaparición completa de una pintura digna de perpetuarse por más de un motivo, y á ella finalmente debe el restaurador uno de sus grandes triunfos, si acierta á salir airoso de esta delicada empresa. Preciso es confesar que sólo á fuerza de práctica se consigue limpiar con perfección un cuadro; tantos son y tan varios los casos que ocurren.

El deseo inmoderado á veces de que desaparezca por completo la broza entrapada en las grandes masas de color, lo cual es har-
to común tratándose de pinturas de estilo franco, basta por si solo á destruir toda esperanza de una lucida restauración.

Á igual deplorable extremo nos arrastrará sin duda el abuso del alcohol, y la mal graduada mixtión de éste con el aguarrás.

Cuando la prueba del agua no haya sido suficiente á limpiar un lienzo, se pondrá en una taza cierta cantidad de aguarrás, y en otra igual, menor porción de este líquido. Á esta última taza se agregará una pequeña parte de espíritu de vino, y se irá aumentando progresivamente, hasta que adquiera el aguarrás la fortaleza bastante á desalojar la suciedad incrustada en el color, sin que éste sufra detrimiento. Para ensayar los grados de consistencia de ambos líquidos es conveniente elegir aquel extremo ó fracción del lienzo que no contenga accesorios interesantes de la composición; y averiguados á favor de repetidas pruebas los inmediatos efectos de la combinación indicada, se entra de lleno en la operación de la limpieza. Á este fin se toma un copo de algodón en rama humedecido con dichos líquidos, y se frota suavemente un trozo del cuadro, no pasándose á otro hasta que aparezca despojado el primero, y así sucesivamente.

Á pesar de la buena graduación de los líquidos, ocurre alguna vez que en el transcurso de la limpieza vayan apareciendo por el lienzo algunas manchas que no conviene dejar, aun cuando sean en corto número, como tampoco es prudente, para desarraigarlas, insistir en las frotaciones con el algodón. Lo que en semejante caso está más indicado es el uso del rascador, merced al cual, manejado con la suavidad necesaria, puede conseguirse que desaparezcan paulatinamente, sin riesgo de que salte el color.

Los copos ó pequeñas bolas de algodón destinados á funcionar, se hacen girar, humedecidos, por la superficie de aquella parte del lienzo llamada en primer lugar á limpiarse, describiendo con ellos círculos concéntricos en derredor del indicado trozo, y no dándoles gran cantidad de fuerza.

Acaece con frecuencia que, hallándose á punto de concluirse un trozo del cuadro, descubre en un lugar dado cierto viso nebuloso que le roba su brillantez. La aparición de esta sombra blanquecina, asimilada al polvillo del albayalde, debe evitarse en cuanto sea posible, porque prueba: primero, la fortaleza excesiva de los líquidos, como dejamos ya apuntado; segundo, que á tiempo de levantarse la broza ha sido atacado el color, lo cual es poco satisfactorio; tercero, que en las frotaciones con el algodón no ha habido la suavidad necesaria.

Así en el caso presente, como en aquel en que la neblina se extienda á diferentes partes del cuadro, hay que frotar, con otro algodón empapado en aceite de nueces, todos los puntos dañados; y si aun de este modo subsistiesen impresas las manchas, podrá dárseles barniz, bastante en ocasiones á hacerlas desaparecer;

mas en el evento, probable también, de que se muestren rebeldes á esta prueba, se repasarán, no ya exclusivamente con el aceite, sino apelando segunda vez á la combinación que sabemos, cual si hubiera de comenzarse la operación de la limpieza, y barnizando acto continuo las partes tocadas de nuevo.

Á todas estas precauciones hay que recurrir indispensablemente, so pena de que la restauración no quede jamás perfecta.

Por punto general, para que un lienzo en que no concurran las circunstancias enunciadas resulte igualmente limpio por todas sus partes, sin que salgan las unas más repasadas que las otras, ni se amengüe la brillantez de sus tintas, conviene valerse de dos bolitas de algodón. La primera, humedecida con el aguarrás y espíritu de vino combinados, es la destinada á funcionar como principal agente; la segunda, empapada sólo en aguarrás, se emplea para modificar los efectos de aquélla. Puede, sin embargo, reservarse la aplicación de esta última para el momento en que, seca ya la parte sometida á la acción del alcohol y aguarrás, se crea necesario humedecerla, con el doble objeto de ir descubriendo el estado de la limpieza, y de apreciar con exactitud los adelantos que sucesivamente se hagan hasta venir á su conclusión.

Si difícil es en la generalidad de los casos la limpieza de los lienzos, lo es mucho más sin disputa tratándose de aquellos en cuya restauración hayan entrado colores molídos con aceite. La fuerza que por este medio adquieren los repintes excede en resistencia y duración á la de los colores antiguos que constituyen la composición del cuadro; y como las nuevas tintas ocultan los desperfectos ocasionados por la acción de los años ó por otras cualesquiera causas, de aquí la necesidad indeclinable de proceder con exquisito tacto.

Todo cuadro que haya sido restaurado por medio de colores molídos con aceite, exige para su limpieza la aplicación de los líquidos de que hemos hablado; mas asentado ya que los repintes han de oponer á la acción de los dichos líquidos una porfiada resistencia, las aspiraciones del restaurador en este caso deben limitarse exclusivamente á reblanecerlos con el auxilio de repetidas frotaciones, para que venga después á hacerlos saltar el influjo del rascador. Y aquí es más que nunca necesario un pulso especial en el manejo de dicho instrumento, porque de la suavidad de sus toques depende exclusivamente el éxito de esta operación, de cierto muy penosa, pero la única eficaz para hacer que reaparezca incólume y sin lesión alguna el original, velado por la sombra de los repintes. De condenar al olvido esta importante

máxima, podrá fácilmente acontecer que sea tal la dureza de los repintes, que no abandonen su posición sin arrastrar consigo la parte de original que ocultaban. Si sucediese que el rascador no fuera suficiente á descubrir por completo los puntos obscurecidos por los repintes, parécenos lo más conveniente dejarlo en tal estado, encomendando al pincel para más adelante la entonación de las tintas malamente renovadas.

Réstanos, por último, advertir que en todas aquellas ocasiones en que para la limpieza de los lienzos haya de usarse del algodón, se procure renovarlo á menudo, con el fin de impedir que absorbiendo gran porción de broza, llegue ésta á ser un obstáculo para la continuación de la limpieza.

No es menos importante consultar el algodón, tanto á tiempo de ensayar los grados de fortaleza de los líquidos, cuanto al operar con él definitivamente, para evitar que arrastre en pos de sí las tintas del original.

Otro medio muy á propósito para la limpieza de pinturas, ya estén ejecutadas sobre lienzo, cobre ó tabla, es la potasa ó lejía de jaboneros.

En una vasija pequeña que contenga hasta más de su mitad de agua clara, se vierte una cantidad muy corta del mencionado líquido; y bien mezcladas, se introduce en la vasija, y se empapa perfectamente una brocha espesa, pasándola por la superficie del fragmento ó parte del lienzo que se pretenda limpiar.

Acto continuo se toma una esponja, y humedeciéndola más que medianamente con agua clara, dispuesta de antemano en una jofaina, se frota el sitio sobre que acaba de funcionar la brocha.

En esta forma se recorren paulatina y sucesivamente todas las dimensiones del cuadro, procurando suavizar la esponja para que no padezca el color, muy propenso ya á ser arrollado y barrido por resultas de la influencia poderosa de la lejía. Tan pronto como la esponja haya ejercido sus funciones sobre el lienzo, se esprí-mirá y lavará bien, para que suelte la suciedad que haya arrancado y absorbido; y renovada el agua cuando se crea conveniente, se repiten las frotaciones hasta que venga el lienzo al estado de limpieza que se desea.

La fortaleza excesiva de este líquido impone al restaurador el deber de usarlo con extremado cuidado, empleando el aceite de nueces durante la limpieza para contrarrestar los activos efectos de la lejía.

Expuestos ya los medios que conceptuamos más eficaces para la perfecta limpieza de los lienzos, réstanos decir dos palabras

acerca de la relativa á las tablas, cobres y piedras, en ampliación de nuestras anteriores observaciones, y como complemento de este importante preliminar de la restauración.

Las tablas y cobres, usados generalmente por los italianos y los flamencos, tienen tal suavidad y transparencia en sus tintas, principalmente los de estos últimos, que es menester gran pulso para proceder á su limpieza. Las mismas reglas que hemos establecido para la emundación de los lienzos, esas mismas son igualmente aplicables á los cobres, á las tablas y piedras; pero advirtiéndose que si hay que desplegar siempre un tacto exquisito, un detenimiento sumo en todos los detalles de esta delicada operación, nunca son más necesarias, más recomendables entradas dotes que cuando haya de trabajarse sobre las referidas materias.

Cuando sea indispensable apelar al rascador para la completa desaparición de las manchas diseminadas por la superficie de los colores, se procurará funcionar con él lo más suavemente posible, único modo de evitar el deterioro de las tintas, tanto más posible cuanto es mayor la delicadeza de éstas.

Para facilitar, por último, la limpieza de las tablas, cobres y piedras, conviene tener preparado un lienzo, que sirve para enjugar la parte frotada con los algodones y para extraer al propio tiempo la broza levantada por los líquidos.

Séanos lícito no concluir sin que recomendemos una vez más la utilidad y conveniencia de no apurar nunca la limpieza de los cuadros, con el fin de evitar la desaparición completa de la pátina que toda pintura adquiere con el tiempo, y que viene á ser un distintivo tanto más precioso cuanto sin él perdería una gran parte de su interés y de ese sabor antiguo que forma una de sus más brillantes galas. La limpieza de un cuadro no consiste en dejarlo tal como hubo de salir de manos de su autor. Todo el lujo de explicaciones que á este mismo efecto hemos dado, sin contar con otras de que hemos querido abstenernos por no parecer difusos, pueden muy bien reducirse al uso del agua clara un poco caliente, en virtud de la cual desaparece la capa primera de broza en que está oculta la pátina, que no es otra cosa que el sello de antigüedad que reciben los colores, á menos que los cuadros contengan repintes hechos al óleo, en cuyo caso el agua no sería bastante á extirparlos, y habría necesidad de acudir á los medios indicados ya.

El prurito de apurar la limpieza de todo género de cuadros es patrimonio exclusivo de la mayor parte de los aficionados y coleccionistas, que, sin fijarse en lo inconveniente é impremeditado

de semejante medida, exigen que no quede huella alguna ni la más ligera de pátina, arrastrando á las veces al restaurador á cometer ligerezas desfavorables á su reputación artística y altamente perjudiciales á los infortunados cuadros que son objeto de esta deplorable disección.

COMPOSICIÓN DEL ESTUCO Y MANERA DE EMPLEARLO

El uso del yeso mate diluido y amasado con el agua cola bien templada es, no sólo útil, sino indispensable, toda vez que esta argamasa, á que se da el nombre de estuco, no puede ser sustituida con ninguna otra materia que reúna circunstancias igualmente favorables. Pueden también emplearse con buen éxito las raspaduras del aparejo que emplean los doradores para los marcos.

La docilidad con que el estuco se adhiere á los cuerpos destinados á ponerse con él en inmediato contacto, y la elasticidad que aun después de seco conserva, bastan á recomendarlo como el más eficaz á toda otra clase de argamasas de las que hasta hoy nos son conocidas, espurgándolo de las partículas que contenga.

Reducidos á polvo los terrones de yeso mate que se conceptúen suficientes para estucar todos los puntos del cuadro que así lo requieran, se limpia perfectamente.

Una vez pulverizado y limpio, se coloca en una taza común, y en ella también se vierte el agua cola de antemano preparada. Esta ha de templarse con especial cuidado, para que, sin estar demasiado fuerte, tenga la virtud bastante á impedir que el estuco se deshaga, se desnivele y rehunda, llegado que sea el momento de humedecerlo con la esponja para rasparlo.

Esta argamasa se procede á batirla con el cuchillo de la paleta, procurando graduarla de tal manera que, ni quede muy clara, ni carezca tampoco de la espesura necesaria para que pueda recorrerse con ella todos aquellos parajes del cuadro que sea preciso estucar.

Si se pretende dar al estuco un tono oscuro, y esto es de utilidad grande en determinadas circunstancias, se añade al yeso, á tiempo de inmiscuirlo con el agua cola, una muy corta porción de polvos de imprenta, los cuales propenden á extenderse con notable rapidez, y no menos brevemente comunican su pardo tinte á la argamasa referida.

Obscurecido de esta manera el estuco, se presta con facilidad á admitir las tintas que como primera operación del tapado se han de fijar sobre él, simplificándola al mismo tiempo, especialmente en los cuadros que por la multitud de saltaduras de color se hallan muy deteriorados, y más aún en aquellos que, participando en lo general de su composición de tintas obscuras, deben ser estuados de esta manera.

La operación del estucamiento consta de cuatro partes, á saber: primera, colocación del estuco en el cuadro; segunda, raspado del estuco; tercera, limpieza del mismo, y cuarta, imitación de los hilos del lienzo.

Tomando una pequeña parte de estuco con la punta del cuchillo de la paleta, y colocándolo en la palma de la mano izquierda, se bate nuevamente y se recoge hacia el centro. En seguida se adquiere con el mismo cuchillo la porción que se estime necesaria para ocultar los saltados de color ó roturas que descubre el lienzo, procurando que quede puesto de manera que forme una cierta prominencia, muy útil para la operación futura del raspado. Por este orden vánse remediando uno á uno todos los deterioros del lienzo, dando principio por aquellos de más magnitud, para que así puedan presentarse más de bulto los restantes.

Luego que estén cubiertos todos los desconchados ó saltaduras de color, es oportuno examinar minuciosamente el cuadro, para adquirir el convencimiento de que no ha pasado desapercibido lugar alguno, siquiera sea pequeño, de los que han debido estucarse.

Esta operación se ejecuta indistintamente poniendo el cuadro en el caballete ó colocándolo horizontalmente sobre una mesa, que en la elección de cualquiera de estos dos medios debe únicamente estar atento á su mayor comodidad, puesto que ambos han de conducirle á un mismo fin y producir iguales resultados.

Para raspar el estuco de manera que no quede existente más que el indispensable á cubrir el saltado de color, se hace uso de una esponja humedecida con agua clara.

Elígete á este efecto un trozo del lienzo al cual haya sido aplicado el estuco, y se reblandece éste pasando muy suavemente la referida esponja. Así humedecido el yeso, procédese á rasparlo con el auxilio de un cuchillo común, medianamente afilado; debiendo advertirse que esta operación exige un particular cuidado para que no se rehunda la parte estucada, porque si tal sucede no nos libraremos de que aparezcan en el lienzo, luego de restaurado, las abolladuras consiguientes al desnivelamiento del estuco,

ni podremos dispensarnos de la ingrata obligación de repetir el trabajo en todos sus detalles.

Un medio muy abonado de evitar que el estuco se rehunda es tener cuidado de no rasparlo en demasia, con lo cual se consigue también que ofrezca alguna resistencia, muy útil para el mejor desempeño de la operación del lavado.

Á tiempo de raspar los puntos estucados conviene tener á la mano un paño, para arrollar y apartar con él los restos del yeso, luego de raspadas las partes humedecidas por el agua.

Por medio de una esponja algo humedecida con agua, procédese á limpiar el estuco que resulta sobrante, pasándola con exquisito cuidado por los bordes ó inmediaciones de los puntos estucados, y procurando que tenga el menos roce posible con la masa principal del estuco, para impedir que éste se rehunda, como acaecería indefectiblemente si la humedad lo combatiese con alguna insistencia.

La esponja tiene que estar perfectamente bien esprimida, como que no debe causar otro efecto que atraer, á virtud de su humedecimiento, todas aquellas partículas de yeso que por supérfluas merezcan ser desalojadas.

Cuán útil é importante sea desarraigarse todo el yeso sobrante que pueda haberse esparcido por la superficie del cuadro, pruébanlo los fatalísimos resultados que no una sola vez ha traído la inobservancia de esta regla.

No habiendo las precauciones indispensables para que desaparezca totalmente el estuco colocado fuera del lugar que le corresponde, se concibe muy bien que llegue á ocultar determinados puntos, aun cuando sean pequeños, del original; y en semejante caso, no solamente se duplica el trabajo de la restauración, sino lo que es más sensible aún, se incurre en el error, á todas luces pernicioso, de repintar sin necesidad esos mismos puntos, dando algunas veces origen á que, perdida la huella del dibujo, que es el hilo conductor que ha de servir de guía, quede el restaurador desorientado, é imposibilitado por consiguiente de acudir con el pincel allí donde sea real y verdadera la necesidad.

El estuco sobrante, no separado en tiempo oportuno, se esparce inmediatamente por la superficie del lienzo, é inoculándose en las grietas del color, produce una especie de enramado, que se cruza en distintas direcciones, y se multiplica y se ostenta con grande fuerza luego que llega á barnizarse el cuadro.

Fácil de todo punto, no menos que fecunda en buenos resultados, es la imitación de los hilos del lienzo, siguiendo sus mismas

direcciones marcadas en el color; y lo que prueba más victoriamente la excelencia de este procedimiento, es la casi absoluta imposibilidad de determinar los restauros de un cuadro, si por ventura éstos han sido ejecutados con acierto.

El mismo cuchillo que sirve para el raspado del estuco, suponiéndose que sea de punta romana, puede emplearse para marcar en todos aquellos puntos estucados la dirección de los hilos del lienzo, sin más que observar atentamente los de la tela original; y para proceder con la exactitud debida é impedir que el cuchillo imprima en el yeso una huella demasiado profunda, se inclina por su punta, que es la que en este caso funciona, apoyando suavemente los dedos de la mano izquierda, y deslizándolo de arriba abajo y de uno á otro costado del lienzo, según el rumbo que convenga tomar. Cuanto menos fuertemente sea impulsado el cuchillo, tanto es mayor la seguridad de un buen éxito; pues aunque á primera vista parezca que aquél no señala, descúbrense, *no obstante*, las líneas por el mismo trazadas tan al momento como se barniza el cuadro.

Plumero Las tablas y piedras, y aun aquellos cobres que á ello se prestan, estúcanse de la misma manera y bajo las mismas reglas y condiciones establecidas para los lienzos; pero ha de cuidarse en unos y otros casos, y esto es muy esencial, de sacudir perfectamente con un plumero el polvo que hayan adquirido los cuadros antes de barnizarlos; precaución que debe ser extensiva á los colores, á la paleta, á los pinceles, y, en suma, á todos los útiles de la restauración, propensos por su naturaleza á admitir todo linaje de materias extrañas.

Luego de terminada la doble operación del estucamiento y del lavado, procédease en seguida á barnizarlo, usando para ello, según que sean sus dimensiones más ó menos considerables, de una brocha achataada de pelo de león. Se habrá de cuidar muy particularmente de extender por igual el barniz, para que recibiendo el color el necesario jugo, aparezcan las tintas con toda claridad y limpieza, quedando así despejado el camino que ha de conducir al término de la restauración.

IMITACIÓN DE TINTAS

Los colores aplicables á la restauración son exactamente los mismos de que se hace uso para pintar al óleo, sin otra diferencia que la de estar los primeros molidos con el barniz de almáci-

ga en la forma que es de todos conocida, por cuya razón nos abstendremos de entrar en minuciosos detalles acerca de este punto. Ni descenderemos tampoco á enumerar las infinitas combinaciones á que se prestan, interpolados unos con otros, los colores, cuando se trata de producir tales ó cuales tintas.

El albayalde de plata que haya de emplearse así en la primera como en la segunda imitación de las tintas, debe ser del más superior, atendido su importante objeto.

El bermellón de la China es siempre el más indicado y el que conviene usar, por la fuerza y lucidez de las tintas que produce.

Las lacas, por el destino que se las da generalmente, no admiten medianía en su clase.

Entre los ocres, el de Siena es el único que ha de procurarse que esté bien quemado, para conseguir más brillantez de tono.

Los negros formados de los huesos de vaca ó de cerdo; los de marfil y los que á éste imitan en sus tintas, se reducen á polvo después de quemados; pero ha de cuidarse mucho, especialmente cuando se haya hecho elección de los dos primeros, de no dar lugar á que se produzca en su superficie una especie de costra blanquecina, que á las veces suele presentarse; y en este último caso conviene hacerla desaparecer, por el mal efecto que causa cuando llega el momento de molerlos.

El azul mineral debe usarse generalmente, menos en aquellas tintas que por su pureza requieran la aplicación de otro más delicado aún, que es el azul de Ultramar.

Todos los referidos colores se colocan, y cuantos sean precisos, luego de molidos, en botes de hoja de lata de dos pulgadas de profundidad y del diámetro de un peso fuerte, y se mantienen cerrados constantemente, añadiéndoles como un dedo de aguarrás antes de taparlos, con el fin de que se conserven frescos y reblandecidos.

Debe también cuidarse de renovar á menudo el aguarrás, porque sin esta precaución llegaría á espesarse demasiadamente con el transcurso del tiempo, y sobrevendría el légamo, que es de todo punto fatal para los colores.

La paleta, los pinceles, los cuchillos y demás útiles, son precisamente los mismos que se usan en los trabajos al óleo, y por consecuencia, nada hay que advertir sobre ellos, como no sea la conveniencia de limpiarlos escrupulosamente, así al principio como á la conclusión de la tarea diurna, por medio del aguarrás, dispuesta al efecto en una taza. Debe asimismo conservarse otra, limpia siempre, con una porción de este mismo líquido, la cual

está destinada exclusivamente á reblandecer todos los días, y aun durante el trabajo, los colores existentes en la paleta. Esta á su vez ha de limpiarse con igual esmero diariamente, levantándose con el cuchillo la parte gomosa que de los colores se desprenda.

La mayor parte de los que á la restauración se dedican, por vastos que sean sus conocimientos artísticos, se encuentran embarazados y perplejos al poner la planta en este terreno, así por las inmensas dificultades con que tropiezan por necesidad desde el momento en que pretenden fijar las nuevas tintas llamadas á sustituir las que en el original faltan, como por el escollo no menor temible que á sus ojos presenta el manejo de los colores molidos con el barniz de almáciga, á virtud del cual oponen una resistencia obstinada y tienden á secarse con facilidad suma en la misma paleta, formando por de pronto una masa compacta que entorpece visiblemente su uso.

Para obviar semejante dificultad conviene humedecer muy á menudo, por medio del pincel, las tintas con el aguarrás, que al efecto habrá de tenerse preparada en un pequeño receptáculo de hoja de lata, dispuesto de tal manera que pueda afianzarse cuando sea necesario á un extremo de la paleta. Por este medio, conservándose claros y flexibles los colores, se prestan menos indócilmente á ser manejados, y permiten al pincel funcionar con más desembarazo.

Esa misma aspereza que adquieren las tintas, debida, como ya queda dicho, al barniz de almáciga, de suyo tan secante, es causa á las veces de que sufran los pinceles un visible deterioro, que infaliblemente sobreviene si no se manejan con ciertas precauciones que no nos parece inoportuno indicar. Consisten éstas en inclinarlos hacia un lado y en recostarlos, por decirlo así, sobre los colores á tiempo de recogerlos de la paleta, consiguiéndose con esto, no solamente operar con facilidad, sino también atender á la conservación de los pinceles; pues entonces, lejos de abrirse por la punta, á la cual va inmediatamente unida su inutilización, se mantienen en buen estado, no obstante un largo tiempo de ejercicio, y puede hacerse uso de ellos sin riesgo alguno, aun tratándose de aquellos trabajos más concienzudos y delicados.

Elegidas, pues, una ó varias plazas grandes en igualdad de colorido, y confeccionadas las tintas con sujeción á las en el original marcadas, se recogen con el cuchillo, y cotejándolas previamente para adquirir la certeza de su parecido, comiénzase desde luego á extenderlas sobre el estuco, dando la preferencia á las mayores masas, y siguiendo después con las otras en progresión

descendente, hasta recorrer uno por uno todos los puntos estudiados, por pequeños é imperceptibles que sean.

Lo más importante, lo que debe tenerse más en cuenta al acometer este trabajo es la necesidad imprescindible de respetar siempre el original, circunscribiendo la acción del pincel á solos aquellos lugares ocupados por el estuco.

La propiedad secante que, como sabemos, adquieren los colores molidos al barniz, permite que se repasen casi instantáneamente las tintas, á medida que se van colocando; circunstancia muy útil para los principiantes, que suelen desanimarse al ver que el estuco no acoge con docilidad las primeras tintas que en él se imprimen; pues por efecto de esa misma propensión de los colores á secarse brevemente, quedales el recurso de repetir los toques, hasta dejar perfectamente bien tapadas las partes cubiertas por el estuco.

Cuando por cualquiera circunstancia hayan recibido aumento las dimensiones primitivas de un cuadro, y sea, por lo mismo, indispensable, no sólo imitar las tintas del original que queda y las de la parte de dibujo que faltó, ha de procurarse que las que se fijen sean más obscuras, con el objeto de que, llegado el caso de la segunda imitación, se transparenten las tintas al través de las que nuevamente se impongan, y puedan figurarse de este modo los vestigios de broza que deben conservar los cuadros aun después de limpios, según digimos cuando nos ocupamos de la limpieza.

Transcurrido el plazo que se juzgue necesario para que se hayan secado enteramente las tintas primitivas, se procede á barnizar todo el cuadro, usándose de las brochas de que en otro lugar hemos hecho mérito; y con el objeto de que esta operación pueda llevarse á cabo con el esmero que de suyo exige, conviene tener preparado un receptáculo de hoja de lata, de forma circular y de diámetro de cuatro pulgadas, el cual ha de estar atravesado en sentido contrario á su mango, también de la misma especie, por un alambre grueso, á fin de que, tocando en él la brocha á tiempo de retirarla empapada en el barniz, quede descartada de la porción que de dicho líquido haya absorbido excesivamente. El mencionado receptáculo deberá tener una hendidura en un punto de su borde que se crea más conveniente, para poder vaciar con facilidad en los frascos el barniz que resulte sobrante, concluída que sea la operación indicada.

Este segundo barnizamiento á que se someten los cuadros, suponiéndose que sea bien ejecutado y que alcance por igual á todas sus partes, sin recargar demasiadamente su brillo, proporciona la

ventaja de que aparezcan de una manera determinada y clara todas aquellas tintas que necesiten ser repasadas para su completa entonación.

Como en el discurso del trabajo han de irse rechupando por necesidad las tintas, conviene barnizarlas transcurridos uno ó más días, con el objeto de que, aclaradas nuevamente, revelen los grados de perfeccionamiento que se hayan alcanzado en la imitación, bien así que los puntos que por excesivamente pequeños hayan pasado desapercibidos y deban ser retocados en gracia de la completa entonación del cuadro.

Las tintas de que haya de hacerse uso en la segunda imitación deben ser delgadas, lo cual se consigue clarificándolas con el aguarrás á menudo, por cuyo medio adquieren esa transparencia que es requisito indispensable en toda restauración. Una de las circunstancias más esenciales para venir á tan interesante objeto es no recargar de color los puntos deteriorados, cualesquiera que ellos sean, porque la superabundancia de aquél produce, á no dudarlo, cierta pesadez en el colorido, que importa mucho evitar, como contraria al buen efecto.

Hemos asentado un momento hace que las tintas aplicables á la segunda imitación deben ser muy claras, para que no pierdan su transparencia una vez fijas en el lienzo.

Este principio no es, sin embargo, tan absoluto que no admita importantes excepciones. Cuando hay necesidad de cubrir plazas grandes, ocasionadas por el aumento dado al lienzo original, ó bien por las roturas y deterioros de consideración que este mismo contenga, entonces está indicado el uso del color espeso, como que sólo á favor de esta condición se presta á surtir los deseados efectos. Igual regla debe presidir tratándose también de plazas pequeñas, con tal que las dimensiones de estas últimas permitan descender á la exacta imitación de los hilos del lienzo. En ocasiones tales, para que la segundación de las tintas pueda llevarse á cabo, hay un medio altamente recomendable, que nos parece oportuno explicar.

Formada la tinta, y cotejada con el original, se elige para aplicarla un pincel de meloncillo, el cual se desliza suavemente sobre la parte estucada del lienzo, primeramente en dirección perpendicular, caminando siempre de arriba abajo, y en dirección horizontal después. La cantidad de color que en su doble acelerada marcha va sembrando el pincel, por la resistencia que de consumo le oponen la natural aspereza del lienzo y las huellas de color que dejó marcadas la imitación primera, produce dos resultados á cual

más satisfactorios. Á tiempo que las tintas primitivas reciben la entonación que por sí sola es impotente á prestarles la operación del *tapado*, quedan también perfectamente imitados los hilos del lienzo, y señaladas las desigualdades del tejido con una admirable naturalidad, debida singularmente á esa misma soltura con que, á merced de una larga práctica, describe el pincel su rápido movimiento en las direcciones preindicadas. Una vez cubiertas las referidas plazas, se armonizan é igualan con la misma tinta y con un pincel menos grueso todos los puntos que necesiten ser repasados, gracias á lo cual se obtiene una entonación completa.

Sin necesidad de un grande esfuerzo, y con sólo fijarse un tanto en la explicación precedente, pónese de realce la bondad del procedimiento de que acabamos de ocuparnos, y la inmensa superioridad de que goza sobre el que emplean generalmente los restauradores, reducido á trazar en los puntos estucados multitud de líneas perpendiculares y horizontales, las cuales, por bien dirigidas que sean, por más que se hagan con exquisito tacto, distan mucho de llenar el apetecido objeto, pues tan al momento como se barniza el cuadro, ofrecen los restauros, al primer golpe de vista, un artificioso enrejado, de harto mal género y de peor efecto.

Fuera de los casos ya mencionados, son de reconocida utilidad las tintas claras, así porque permiten al pincel funcionar más libremente, cuanto por la imposibilidad de valerse del anterior medio en ciertos puntos, tales, por ejemplo, como los producidos por los vestigios de las materias fecales de los insectos, no desarrraigadas del todo á pesar de la limpieza, y otros varios que por casi imperceptibles no han admitido el estuco, y deben, en consecuencia, ser restaurados uno por uno.

Para impedir que los bordes de un cuadro, ora esté pintado en lienzo, ora en tabla, padezcan durante el trabajo, se colocará en su parte superior un listón de madera un poco saliente, sobre el cual pueda descansar el tiento, lográndose por este medio conservar intactas las tintas que de antemano hayan sido colocadas.

Toman el nombre de veladuras las tintas formadas con el asfalto, en combinación con la tierra de cassel y las lacas. Dichas tintas, batidas con el barniz de almáciga, y advertiremos de paso que deben tener muy poco cuerpo, se usan con dos diferentes fines. Es el primero avivar el tono del colorido cuando, á pesar de haberse desempeñado bien la restauración, resulta opaco, y el segundo armonizar el conjunto del cuadro, especialmente aquellos puntos oscuros que hayan quedado desiguales. Aplicadas las veladuras fuera de las ocasiones en que está indicado su uso,

producirian resultados diametralmente opuestos á los que el restaurador debe proponerse. Nada, por ejemplo, más fácil, sirviéndose de ellas cuando el cuadro subsiste aun fresco, que deshacer la restauración y arrollar las tintas colocadas, envolviendo en lamentable desorden las unas con las otras al deslizar la brocha por la superficie del lienzo; y si por otra parte las veladuras se recargan, aumentando su espesor, la consecuencia más inmediata es desvirtuar la transparencia del colorido, anublarlo y confundirlo, cual si se hubiese dado una tinta general á los puntos tocados, lo que equivale á hacer infecundos todos los esfuerzos puestos en juego para fijar acertadamente los colores destinados á sustituir los que faltaban en el original.

Son, aparte de esto, las veladuras de necesidad absoluta en ciertos lugares. Admitenlas, como complemento de su entonación, las grandes masas de oscuro destacadas del fondo de los cuadros; las tintas azuladas y carminosas de los paños, y en general todos los accesorios con aquéllas formados; las verdosas y tonos fuertes de los árboles, terrazos de primer término, peñascos, etc.; mas no conviene de manera alguna aplicarlas á las tintas claras, y menos aún á las carnes, las cuales bajo ningún concepto deben tocarse.

Como quiera que el uso excesivo del asfalto redunda en perjuicio visible de los cuadros, trocando su tono transparente por otro oscuro subido, ha de procurarse aplicarlo en cantidades pequeñas, y muy claro siempre, para huir de los desfavorables resultados que en contrario caso surgirían; siendo á la vez harto conveniente, á tiempo de confeccionar la veladura en que deba figurar como parte integrante, agregarle una porción corta de tierra de cassel, la cual, identificándose con él, y sin usurpar á su colorido sus esenciales cualidades, apaga con todo un tanto el brillo exagerado que le es peculiar, y que descollaría inevitablemente, á no echar mano de este modificador provechoso.

Llegado el momento de barnizar, terminadas las antedichas operaciones, elijanse las brochas achatadas, ó bien las redondas, ambas de pelo de león, repasándose al efecto con cualquiera de ellas, ora el cuadro en general, ora las diversas fracciones de él que aparezcan rechupadas, hasta unirlas ó identificarlas con todas las otras en que no concurra esta circunstancia.

Para que el barniz no llegue á levantar el color; para que tampoco imprima al lienzo un brillo inconveniente, es en gran manera oportuno: primero, no deslizar la brocha por un mismo paraje repetidas veces, ni menos impulsar con demasiada fuerza su

movimiento; segundo, no recargarla de barniz, procurando, sí, extenderlo con la mayor igualdad posible, sin perder de vista la necesidad que en ocasiones como la presente hay de usarlo en un término medio de densidad ó espesura; necesidad imperiosa en tanto más alto grado, si se considera que la porción de dicho líquido que al arribar á este último punto de la restauración contienen ya en sí los cuadros por consecuencia de las variadas operaciones de que han venido siendo objeto, influye enérgicamente en el brillo excesivo que con no poca frecuencia se manifiesta en ellos; y es cosa fuera de duda que cooperaría á aumentarlo de un modo visible la intervención de un barniz más espeso en los momentos á que vamos refiriéndonos.

Si en el primer día no quedase el barniz extendido por iguales partes, se aplazará para el inmediato la exacta uniformidad de todos aquellos puntos que demanden tal requisito; en el concepto de que el acertado esparcimiento de aquel líquido, y su escaso más bien que abundoso brillo, son dos condiciones sumamente favorables á todo cuadro restaurado, y tan necesarias que, á falta de una ú otra, ofrecería éste un golpe de vista ingrato al observador entendido.

RESTAURACIÓN DE TABLAS, COBRES Y PIEDRAS

Las mismas reglas que hasta aquí hemos establecido ocupándonos de la restauración de los lienzos, son aplicables igualmente á la de las tablas, cobres y piedras, sin otra diferencia esencial que la de usarse los colores algo más líquidos que los empleados para los primeros, atendidas la transparencia, delicadeza y tenuidad de las tintas que contienen generalmente las obras ejecutadas en las dichas materias, y que son como su distintivo más especial y característico. Lo terso y plano de la superficie de estas mismas es otra de las circunstancias que hay que tomar en cuenta, porque supone la necesidad de servirse, cuando la marcha de las operaciones lo requiera, de un barniz muy delgado, y la conveniencia también de aplicarlo en cantidades cortísimas, sin lo cual aparecería en último resultado ese brillo sobrenatural que no ha mucho condenamos, y que si es lesivo al buen efecto de los lienzos restaurados, lo es no menos al de las tablas, las piedras y los cobres, por las razones que dejamos apuntadas.

Los cobres se sujetarán por medio de puntas muy pequeñas, circundando de trecho en trecho con las mismas cabezas de éstas los extremos de aquéllos. A dicho fin se tendrá dispuesto un bastidor sin cuñas, con un travesaño ó montante en su centro si las dimensiones del cobre exigiesen este requisito, y se aumentará por igual en caso necesario su tamaño, para que quede espacio suficiente donde poder colocar los referidos clavos.

Las piedras, fáciles de quebrarse al más leve descuido, habrán de empotrarse en una especie de cajón de madera, asegurando previamente los trozos desunidos, si por ventura ocurriese este último caso.

Recomendamos, por último, a cuantos quieran dedicarse a estas delicadas tareas, que se abstengan absolutamente de restaurar cuadros de mérito hasta que, a merced de continuados ejercicios, hayan venido a familiarizarse con todos y cada uno de los procedimientos enumerados.

Mientras tanto, aconsejámosles que elijan por teatro de sus ensayos y de sus estudios preparatorios esas mil adulteradas copias que por desgracia existen en más abundancia de la que en bien del Arte apeteciéramos, y cuyo valor escasísimo, ó mejor dicho, negativo, hácelas dignas, más que de ser conservadas, de servir de clínica, si nos es permitido expresarnos así, a los noveles restauradores.

COMPOSICIÓN DEL BARNIZ DE ALMÁCIGA

Por su doble cualidad de secante y transparente, se hace recomendable este barniz y lleva ventajas inmensas a todos los demás descubiertos hasta ahora con aplicación a los cuadros pintados al óleo. Su elaboración está reducida a un sencillísimo procedimiento. Se ponen en una botella de regular tamaño, por ejemplo, de cuartillo, seis onzas de goma almáciga; y llenándola después de aguarrás, se somete, bien tapada, a la acción del sol, de manera que pueda éste bañarla por completo.

Antes de depositar en la botella la goma, conviene descartar de ésta todas las partículas de distintas materias que contenga, para que no queden otros posos que los que naturalmente debe producir, una vez diluida en el aguarrás; precaución tanto más importante si se atiende a que algunas veces vienen incorporados a la misma más ó menos granos de goma grasilla, cuya subs-

tancia, muy parecida á la de almáciga, debe separarse con gran cuidado, porque imprime al barniz un color amarillento y permanente de muy mal resultado.

La época más oportuna para la confección del dicho barniz es la canicular, porque durante ella la fuerza de los rayos solares influye poderosamente en la disolución de la goma contenida en la botella, sin haber menester de otro auxiliar alguno. En el espacio de los cinco días que por término medio se calculan bastantes para que la goma quede disuelta, es necesario moverla con frecuencia por medio de una espátula, á fin de que, esparcida por iguales partes, y mezclada perfectamente é identificada con el aguarrás, se comuniquen una y otra recíprocamente sus distintas propiedades, y surjan de esta fusión los efectos apetecidos.

Semejante método, tal como acabamos de presentarlo, es superior infinitamente al que se conoce con el nombre de baño-maría; pues sobre prestarse á ser ejecutado con más facilidad y limpieza, tiene también en abono suyo la cualidad apreciable de dar al barniz una lucidez y transparencia que en el otro caso no adquiere; mas á las veces, bien por la premura del tiempo, bien por ser ya pasada la estación del calor, hay necesidad de valerse de este otro medio, que consiste en la inmersión de la botella, con los mismos ingredientes, en una olla de agua hirviendo, no sin haberla antes templado un tanto con el vaho que ésta despidía, para impedir que los grados de calórico del agua hagan estallar el vidrio, una vez expuesto sin la dicha precaución á su activa influencia.

Aun así y todo, no deja de ser aventurada la operación de qué tratamos, como que basta el más leve descuido á ocasionar la rotura de la botella. Para llevarla, pues, á cabo al abrigo de esta contingencia, es muy conveniente hacer construir un aparato de hoja de lata, compuesto de dos receptáculos: uno á manera de olla ó cubo, con su aro de alambre, que ha de servir de continente al agua, y otro bajo la forma de una botella, de cuello y embocadura anchos, la cual deberá estar provista de una tapadera que cierre herméticamente.

Sométense á la acción del fuego uno y otro al mismo tiempo; abastecido el primero de la cantidad de agua que sea necesaria para bañar hasta cerca de su tapadera al segundo, y ocupado este último por el aguarrás y la goma almáciga, y se mantienen en tal estado hasta que, rompiendo á hervir el agua, produzca la disolución de la goma, para facilitar cuyo resultado es oportuno removerla de vez en cuando con la espátula; y ya bien diluidas,

se traslada el líquido, luego de posado, á un frasco ó botella de cristal, no olvidándose de extraer del expresado receptáculo las heces que hayan quedado, para que libre de ellas y perfectamente bien limpio, pueda volver á utilizarse siempre que se estime del caso.

Cualquiera que sea el método elegido para el confeccionamiento del barniz, una vez terminada la operación y embotellado el líquido, conviene tenerlo sujeto sin intermisión á la influencia atmosférica en todas estaciones, procurando que reciba alternativamente la impresión del calor del dia y el relente de la noche, porque así se conserva puro y transparente, y no adquiere ese tono amarillento y de malísimo género que siempre ocasiona tan perniciosos efectos.

No en todas las restauraciones que ocurran debe usarse el barniz igualmente grueso ó condensado, porque no todas se prestan á admitirlo con unas mismas condiciones. Conviene, por lo tanto, tener siempre preparadas dos ó tres clases de barniz, confeccionado del mismo modo, y con la única diferencia de que en las unas entre menos porción de goma que en las otras, para que adquieran distintos grados de espesor y puedan ser aplicadas con éxito, atendidas las circunstancias particulares del cuadro que se trate de restaurar.

Los resultados que el barniz grueso produce en un lienzo no pueden asimilarse en manera alguna á los que causaría en igualdad de casos en una tabla ó en un cobre; porque siendo de suyo más tersa la superficie de estas dos últimas materias, daríalas el barniz grueso un brillo exagerado, que es de mal efecto, y que por lo mismo no conviene que tengan.

Hay también lienzos que, por su delicado tejido ó por la transparencia de su color, presentan una superficie semejante á la de las tablas y metales, y entonces la aplicación del barniz espeso sería inconducente, como que tendría por inmediato resultado esa superabundancia de brillo que hemos condenado un momento hace.

Queda, pues, establecido por punto general, que tanto para los dichos lienzos, cuanto para las tablas y para los cobres, está indicado el barniz claro, mientras que para los lienzos de estilo franco es más abonado el barniz grueso.

Si por efecto del mucho tiempo que haya permanecido guardado el barniz llegara á espesarse demasiadamente, podrá clarificarse de nuevo; y agregándole á este fin una corta porción de aguarrás, se depositará acto continuo en el receptáculo de hoja

de lata, y se expondrá otra vez á la acción del fuego, cual si se tratase de proceder á su confección.

Otro barniz de parecidos resultados es el que se forma con un cuartillo de aguarrás, un cuarterón de goma copal y dos onzas de goma de limón, todo disuelto al baño-maría. Este barniz puede emplearse, á falta del de almáciga, para barnizar cuadros modernos, y también para el barnizado de cuadros antiguos durante la operación de la limpieza.

LIMPIEZA Y RESTAURACIÓN DE GRABADOS Y DIBUJOS

Así como son precisos especiales conocimientos para determinar el valor y originalidad de una pintura, lo son también para conocer y señalar al autor de un dibujo, bien esté hecho con lápiz, con tinta ó á la aguada.

Para la apreciación de un cuadro conviene mirarlo desapasionadamente, desoyendo también exageradas alabanzas del que lo posea, siquiera proceda de una famosa colección, lo cual nada implica ni debe influir para aumentar su valor. En el examen de una pintura ó dibujo hay que fijarse en que lo que represente esté bien entendido y ejecutado, sin suponer lo que pudo hacer el autor, ni menos detenerse á considerar lo que debió omitir, bien suprimiendo una figura, ó presentándola en ésta ó la otra posición, y también escogiendo mejor asunto de la historia.

Debe formarse un criterio propio, consecuencia natural del estudio y comparación de unas escuelas con otras, y de los estilos particulares de cada maestro, para no dejarse llevar de la primera impresión, que no siempre suele ser el mejor consejero, como no vaya acompañada del raciocinio.

Lo mediano en las Artes, sin mucha costumbre de ver, no se estima hasta que se conoce lo bueno, y lo bueno no se aprecia hasta haber conocido lo superior. Cuanto veamos en Artes, es preciso que lo estudiemos con cierto orden, si nos lleva el noble pensamiento de juzgarlo con la severidad de una sana crítica.

Un artista tiene el deber de decir la razón en que se funda para asegurar que un objeto de arte es bueno, mediano ó malo, á cuyo fin debe marcar la gracia, la expresión, la grandeza de la composición, diseño y colorido, como todas las demás circunstancias que concurran en el cuadro que tenga delante. Esto supuesto,

para llegar á conocer qué artista ejecutó tal ó cual obra, necesario será enriquecer la imaginación de ideas ajustadas y perfectas de los estilos diversos que distinguieron á los maestros, y las diferencias que los separan entre sí. Sucede con esto lo que con las formas de letra; que al ver un sobre, sabemos á punto fijo quién nos escribe; y también cuando miramos un retrato, que nos trae á la memoria el recuerdo de otra persona conocida; resultando, por lo tanto, que si la idea es falsa, falso será también el juicio que formemos.

De la historia y de las obras de los artistas se deduce el concepto que de ellos tenemos formado, con cuyos antecedentes, y con el examen de sus obras, conseguiremos formar un juicio exacto de su talento y sacar lógicas consecuencias.

Ya que no podamos conocer la mano que ejecutó determinada obra, preciso será fijar la Escuela á que pertenezca, siendo, por lo tanto, un camino, si no infalible, muy adecuado al menos para atribuir la obra á tal ó cual autor.

Cada pintor, por lo general, ha tenido dos ó tres maneras ó estilos. Su primera manera, como es natural, fué indecisa y tímida; la segunda es considerada como la mejor y como su completo desarrollo, siendo la tercera, por consiguiente, no tan vigorosa y llena de inspiración. Esta regla algunas veces deja de ser exacta en determinados maestros, y por lo tanto, no puede considerarse como regla general. Debe tenerse en cuenta que algunos pintores, haciendo alarde de facilidad, imitaron el estilo de otros y firmaron obras que no habían ejecutado, por lo que á las veces esto ha producido no pocas equivocaciones.

Entre los artistas que imitaron á sus maestros, procurando seguir sus máximas y manera de hacer, merecen ser citados los discípulos de Rafael; Peregrín Tibaldi procuró imitar á Miguel Angel; Pablo Lomazo y Luini, á Leonardo de Vinci; Bronzino, á Pontormo, y éste á Andrea del Sarto; Vanni, á Barrocci; Leandro y Francisco Bassano, á su hermano Jacobo; Carlo Veronés, á Pablo; Gessi, á Guido; Cavedone, á Annibal Caracci; Scalken, á Gerard Dou; Mieris, á su padre; Guaspere Duchet, á Poussin, y por último, Lucas Jordán, á quien no puede negarse una gran imaginación y mucha rapidez en el ejecutar, hizo alarde de sus facultades imitando el estilo de todos los más notables artistas anteriores á él.

Los *Pastici*, así llamados por los italianos, son aquellos cuadros que no pueden decirse originales ni copias, porque están hechos con tal arte, é imitan de tal manera á determinados maes-

tros, que es necesaria mucha práctica en el que los mira para no darlos por originales. Entre los españoles se notan algunos pintores cuyos estilos se han parecido. Algunos discípulos de Murillo se confunden con este gran artista: Iriarte en los paisajes, y Tobar con sus copias. Los Polancos se parecen mucho á Zurbarán. Mazo llegó alguna vez á confundirse con Velázquez, si bien las tintas que empleó son un tanto más obscuras y menos transparentes. Cabezalero, como más enérgico en el empleo del color, tiene bastante parecido con Velázquez, particularmente en los retratos. Mateo Cerezo, Escalante, Pereda y Claudio Coello tienen muchos puntos de semejanza; pero donde crece la confusión es en los pintores de segundo orden de la Escuela madrileña, como Castejón, Antolínez y Herrera *el Joven*. Esto no debe extrañarse, porque no habiendo centros obligatorios de enseñanza bajo la inspiración de determinados profesores, los discípulos, al serlo de varios maestros, seguían la manera de hacer de aquéllos, sin desatender sus naturales inclinaciones. Hasta hace poco se venía notando que, con raras excepciones, todos marchaban bajo una misma influencia, siguiendo un mismo camino, especialmente en el empleo de los colores y disposición de los asuntos; mas la nueva marcha emprendida de hacerlo todo á presencia del natural, sin más trabas que las precisas y con ayuda de la comparación, ha abierto nuevos horizontes, antes de ahora desconocidos.

Con relación á las copias, pueden considerarse de varias clases: copias serviles, copias libres que no son del todo fieles, copias exactas, copias retocadas por el maestro, y aquellas otras hechas por mano de los mismos, mejor llamadas repeticiones.

Las copias serviles ejecutadas por una mano inexperta, al ser hechas con timidez, son muy fáciles de ser conocidas.

Las desempeñadas libremente dan conocimiento de lo que son, por haber el copista conservado su manera de hacer, que le da cierto tinte de originalidad.

Las copias fieles que fueron hechas por una mano hábil, demostrando facilidad en el manejo del color, con toques sueltos y ajustados á un buen dibujo y modelado, son las más difíciles de conocer, y por lo tanto pueden confundirse alguna vez con el original.

Las retocadas en algunos parajes por un maestro, indican por la comparación y en determinados sitios del cuadro su procedencia.

Aquellas que han sido retocadas en general por un diestro

pincel, pueden considerarse como originales, menos estimables sí, pero dignas también de aprecio. Esto ha sido muy frecuente, pues exigiendo á un célebre artista la repetición de una de sus obras, los discípulos fueron los encargados de hacerla, quedando en disposición de ser terminada por el maestro.

Los asuntos repetidos deben considerarse como originales de importancia, pues es rara la vez que el artista no añada algo nuevo, no quite ó aumente una figura, ó no altere algún accesorio ó los tonos de un paño, en cuyo caso sólo la confrontación podrá decidir cuál de los dos originales es más perfecto.

Las mismas reglas que dejamos establecidas para los cuadros deberán tenerse presentes para los dibujos, iluminaciones y acuarelas, pero sin olvidar que son menos los puntos de comparación, y menos también los recursos, para venir en conocimiento de la mano que los hizo.

Para los dibujos es preciso tener más costumbre de ver esta clase de trabajos, pues no existiendo el color, cuyas condiciones especiales determinan el estilo del maestro y la Escuela á que pertenece, dicho se está que los trazos, estilo en el componer, y manera de acentuar los contornos, han de servir de guía para su conocimiento y calificación; práctica que no se adquiere si no es viendo y estudiando la marcha que siguieron los artistas en sus obras.

Las colecciones de que antes hemos hablado del Museo de Pintura; la que posee la Biblioteca Nacional y la Academia de San Fernando en su escogida biblioteca, pueden suministrar luminosos datos para conocer determinados maestros españoles y algunos extranjeros, ya que desgraciadamente no poseemos las preciosas que existen en los Museos del Louvre, Gabinetes de estampas de Londres y Pinacoteca de Munich.

Los antedichos centros de estudio hace tiempo se vienen consagrando á la adquisición de tan importantes trabajos, en los que más que en nada se ve de manifiesto el espíritu más puro y verdadero de sus autores. La fotografía, con sus grandes recursos, presta los medios necesarios para poder estudiar con aprovechamiento, é iniciarse en la manera de hacer de los grandes maestros, por medio de excelentes y fidelísimas reproducciones, hechas con tal perfección, que vienen á ser iguales á los originales de donde han sido copiadas.

La limpieza de grabados y dibujos hechos con lápices y ayudados en ocasiones por ligerísimas aguadas, es de gran interés para los coleccionistas y aficionados. Como en todas épocas ha

habido personas entusiastas de esta clase de trabajos, las colecciones que se han formado de estampas y dibujos han podido llegar hasta nosotros (1).

Ya porque el gusto no estuviese tan depurado como hoy, ó bien porque no se atreviesen los coleccionistas á darles más acomodadas formas, ó tal vez temerosos de estropearlos, remendaban los desperfectos con escaso gusto, pegándoles con engrudo ó goma retazos de papeles diversos. A las estampas recortaban gran parte de sus anchas márgenes, sin considerar que tan inocente procedimiento venía á despojarlas de uno de sus más recomendables méritos.

Considerada la importancia ó curiosidad de un dibujo, lo primero que debe hacerse es descartarle de las manchas ó suciedades que contenga, para que el ludimiento con otros bien conservados no los manchen y desluzcan.

Por los materiales empleados en su confección están muy expuestos á desaparecer, y por consiguiente, es más difícil de despojarlos de las impurezas que el tiempo ha ido acumulando en ellos, aparte de las dificultades que oponen para su restauración.

Por estas causas no se prestan tanto como los grabados á su limpieza, por lo mismo de no ser posible sumergirlos en agua ni por un momento, como puede hacerse con los grabados durante algún breve tiempo.

Las manchas grasiestas producidas por el aceite y otras substancias impuras podrán aminorarse, pero de ninguna manera desaparecer por completo sin que se corra el riesgo de que parte de la composición se borre.

En vista de esto, aconsejamos que, tratándose de dibujos, se concrete el restaurador á limpiarlos por medio de una migaja de pan del día anterior, de las gomas, la jibia ó los polvos de la piedra pómex, y todo esto con las exquisitas precauciones que el buen sentido indica, sin lo cual seguramente se expondría á hacer desaparecer la firmeza de sus rasgos y la frescura de la entonación.

Los pegotes de que se ven por lo regular llenos algunos dibujos por consecuencia de anteriores recomposiciones, tienen que desaparecer por completo, á cuyo fin se humedecerán con agua tibia, por medio de una brocha plana, todos los sitios que lo necesiten. Despues que la humedad haya reblandecido el engrudo ó la goma

(1) La famosa colección que reunió Cean Bermúdez y la que legó Jovellanos al Instituto de Jijón publican la inteligencia de estos eminentes hombres.

que sirvió para la pegadura, con un rascador se irá rollando el papel superpuesto, cuya operación terminada, se extenderá el dibujo sobre cualquiera superficie lisa de cristal ó piedra, imponiéndole un peso para su completa nivelación. En esta forma el dibujo se recuadrará, procediendo seguidamente á montarlo sobre una cartulina ó papel grueso cuyas dimensiones sean mayores, para que las márgenes que se dejen contribuyan á su realce y lucimiento. Después de asegurado en la cartulina por medio de un pincel humedecido con engrudo de almidón por sus cuatro bordes, en cuya operación la palma de la mano y los dedos han de maniobrar, se tirará á su alrededor una línea de lápiz ó de tinta de China con el tiralíneas. Las cartulinas de tintas medias ayudan, según los tonos del dibujo, á realzar su importancia y visualidad. Con relación á los grabados, debemos decir que las mismas operaciones indicadas para los dibujos deben tenerse presentes; y para aquellas estampas que carezcan de márgenes, pueden figurarse con papel de condiciones parecidas, á cuyo efecto, así como para remendar los dibujos, debe procurarse adquirirlo de todas épocas. Otra curiosidad recomendamos no menos importante y provechosa para venir en conocimiento de la originalidad de un dibujo y de la época en que pudo hacerse, y es reunir las marcas que las fábricas desde tiempos antiguos vinieron empleando (1).

Las manchas producidas por el ludimiento de las manos, no siendo de aceites ó otras substancias grasientas, tintas, resinas ó hierro, se atacan con facilidad por medio del agua clara, sumergiendo el grabado por completo dentro de un baño igual al que de cinc ó porcelana emplean los fotógrafos.

El yeso blanco pulverizado, impuesto sobre las manchas de grasa ó aceites cuando son recientes, es á propósito para extraerlas, ó por lo menos aminorar sus efectos. Si estas manchas fuesen añejas, deben reblanecerse con la misma materia que las produjo, empleando el yeso, según hemos dicho, é imponiendo un peso suficiente para ayudar á la acción de éste. Las producidas por las tintas se atacan con la sal de higuera, humedecida y puesta

(1) La prueba más antigua de papel hecho de trapos se remonta al siglo X, pues existe un tratado de paz entre los Reyes de Aragón y Castilla, fechado en 1178. Igualmente se tiene por averiguado que antes de esta época se empleaba el algodón en rama para la fabricación del papel, y que en España había molinos para hacerlo de trapos desde el año de 1085, siendo contadas las personas, á no ser los Reyes y magnates, que lo emplearon. A fines del siglo XV ya comenzó á generalizarse el empleo del papel, y desde el siglo XVI hasta nuestros días ha venido creciendo el número de las fábricas y mejorándose los medios de hacerlo.

sobre las partes manchadas, y con peso encima; iguales resultados suele producir el garbanzo mascado y reducido á pasta.

Aquellas otras procedentes de resina y hierro son de todo punto imposibles de levantar, y suelen producir agujeros que, como los de la polilla, se tienen que cubrir por medio de la pasta de papel, y á falta de éste, puede conseguirse raspando el papel grueso sin cola, con cuyos residuos, amasados con un poco de agua goma, se irán rellenando por medio de una espátula flexible. En todos los sitios que exijan esta entretenida operación, habrá de cuidarse de poner entre el cristal en que se opere y el grabado un pedazo de papel de seda. Seco aquél mastic, con el rascador por una parte y el suavizador de marfil ó colmillo de jabalí por otra, se irán igualando los sitios recubiertos, retocándolos después con el lápiz y tinta para reponer lo que hubiere desaparecido.

ESTUDIO

SOBRE EL VERDADERO ESTADO DE CONSERVACION EN QUE SE ENCUENTRAN
LOS CUADROS DEL MUSEO DEL PRADO (1)

Es achaque muy común entre los aficionados, así nacionales como extranjeros, que visitan el Museo, pretender que muchos de los cuadros que en él se conservan están malparados, barridos ó repintados por consecuencia de poco acertadas y no bien dirigidas restauraciones.

Esta especie, tan lejos de la verdad, ha venido generalizándose entre nosotros, y ha llegado á constituirse en dogma para la multitud no inteligente, propensa siempre á acoger todo género de vulgaridades y á darles entero crédito, no consultando otra autoridad que la suya propia, é inspirándose á veces en escritos que no revelan buena fe, ni gran suma de conocimientos, ni un estudio meditado en la materia.

Todo esto redunda, no sólo en perjuicio de la Dirección del Museo, sino que lastima el crédito de los individuos consagrados á la difícil tarea de la restauración, y justo es, por lo mismo, tratar de combatir el error allí donde se grievece, y de oponer el lenguaje severo de la verdad al relumbrante oropel de apasionadas críticas.

Una sola vez, según creemos, se ha contradicho á los que, tomando la investidura de críticos, han consignado, con harta irreflexión y ligereza, que muchos cuadros han sido barridos y arruinados al empuje destructor de torpes y groseras restauraciones.

(1) Por parecernos curioso, y tener analogía con las operaciones de la restauración que acabamos de explicar, incluimos parte de un folleto que por los años de 1868 publicamos con el indicado objeto.



En la introducción del Catálogo de los cuadros del Museo, redactado por D. Pedro de Madrazo y publicado en 1854, se rebaten victoriosamente tan peregrinos asertos, con motivo de un libro escrito en inglés, titulado *Hand book for travellers in Spain*. Lond., John Murray, 1847.

El libro elegido para este objeto parecía el más conducente al noble fin que su autor se proponía, por lo mismo que estaba llamado á recibir gran publicidad, y á ser leído y consultado por toda clase de personas; y sin embargo, el reto que en sus interesantes notas se lanza al crítico inglés para que señale «un cuadro barrido y repintado, y una sola galería de Europa donde se haga menos uso que en la de Madrid de los corrosivos, del rascador y de los barnices para las restauraciones», no ha sido parte para contener el desbordado torrente de una desatentada crítica, pues vemos todavía que se sigue tratando de esta materia, sin más que por el prurito de hablar, y sin aducir prueba alguna que merezca tomarse en cuenta. Bueno será, pues, ilustrar un punto de tanta trascendencia para las Artes y los que las profesan, y hasta para el decoro de la nación y sus glorias, á que tan íntimamente se hallan unidas aquéllas.

La modesta posición que yo ocupaba como restaurador del Museo; el culto que durante toda mi vida he consagrado al Arte que me honro de profesar; las observaciones que he tenido ocasión de hacer, y los escasos conocimientos que he podido adquirir por resultado de muchos años de práctica, me permiten presentar una relación detallada en lo posible del estado actual de los cuadros del Museo, y expresiva de las causas que en algunos de ellos, muy pocos por fortuna, han contribuido á su deterioro, que no á su completa destrucción, como se ha pretendido.

Por si alguna fuerza puede prestar á mis observaciones, debo consignar aquí que, habiéndoseme confiado la colocación y distribución de los cuadros en la reforma llevada á término en 1866 bajo la dirección del Sr. D. Federico de Madrazo, son muy pocos los que no hayan pasado por mis manos. Esta circunstancia, tan favorable á la idea que me propuse realizar; la no menos propicia para mi objeto de haber visto restaurar y de haber restaurado un considerable número de cuadros, constándome por lo tanto su verdadero estado de conservación, y finalmente, la suma de datos que he logrado reunir, resultado de una constante observación, hacen que los resúmenes que al final se insertan tengan la exactitud deseada, y puedan ser consultados como una verdad.

De esos mismos resúmenes se desprende una consecuencia ló-

gica; y es, que los cuadros de que se compone el Museo no tienen rival en calidad, cantidad é importancia, á que uniéndose su perfecto estado de conservación, en lo que el tiempo ha permitido, hay que concluir por reconocer y confesar que no admiten punto de comparación con los de ninguno de los Museos de Europa, pues si bien es cierto que por la falta de obras de determinados profesores y escuelas de apartadas épocas, se notan grandes lagunas que impiden estudiar y seguir paso á paso la historia del Arte y sus diversas vicisitudes, el número y la calidad, como se ha dicho, de las Escuelas italiana, flamenca y española, suplen este vacío.

El estado de conservación que alcanzan los cuadros es, con ligeras excepciones, el más completo que puede desearse, y esto echa por tierra las ridículas especies propaladas sin fundamento ni conocimiento de causa. Exigir que un lienzo, una tabla ó un cobre permanezca incólume, con todo el brillo y hermcsura de su color primero, y en toda su pureza é integridad, ni más ni menos que como salió de las manos de su autor, sería una verdadera temeridad y el colmo de la insensatez. Si hay cuadros entre todos los conocidos que puedan hacer gala de una prerrogativa tan difícil, seguramente son los del Museo de Madrid los que rayan á mayor altura en este sentido. La pátina que el tiempo imprime paulatinamente sobre ellos, y que en todas las obras del Arte constituye una de sus bellezas, como que acredita la conservación de sus medias tintas y veladuras con el grueso de su color primitivo, es lo que más de realce aparece en casi todos los cuadros del Museo. Si, como veremos en su lugar correspondiente, tienen algunos la calificación de mal restaurados, esta calificación no quiere decir que estén maltratados ó barridos, pues que las partes restauradas, existiendo como existe intacto el color original, sencillo y fácil será hacerlas desaparecer, volviendo así el color á su primer estado.

Es preciso repetir que todos los cuadros no han podido, ni cabe concebirlo, llegar hasta nosotros con todo su vigor, con toda su lozanía y su primitiva pureza. Por una parte, el tiempo, que deja honda huella en todas las obras humanas; por otro lado, las materias elegidas para la confección de un cuadro, ya sean telas, maderas ó metales, y los colores empleados, todo está sujeto á un sinnúmero de causas que influyen de consumo en su alteración, lenta pero progresiva, y contribuyen á que vaya decayendo, es decir, resquebrajándose, cuarteándose y desprendiéndose el color impuesto. Las maderas, tan sensibles y predispuestas, más que cualesquiera otras superficies, á percibir los cambios atmosféri-

cos, se abren en rajas, desuniéndose sus junturas, á lo que se agrega el continuo roer de la polilla, que reduce á polvo las más gruesas y duraderas. Y si de piedras y planchas de metal se trata, como no son porosas, es sumamente fácil que se desprendan el color y salte con el más insignificante golpe. La manera peculiar de cada autor; los colores empleados y la diversidad de medios usados en la imprimación de superficies, como operación precisa en todo linaje de pinturas, son también parte para que los cuadros pierdan, se desluzcan y se despojen de su primera lozanía, de su brillantez y de la transparencia de sus tintas.

Existen muchos cuadros de determinados artistas que exigen se tenga que suponer mucho por lo que conservan de lo que hubieron de ser, pues la manera de ejecutar y la calidad de los colores empleados han contribuido no poco á que pierdan el vigor de su original entonación. Á esto hay que añadir ciertos colores utilizados en las imprimaciones, que, aparte de las preparadas con el yeso y la greda, son causa, y tal vez la más principal, para que trepando la tinta de que están compuestas, devoren y destruyan los colores impuestos, hasta el punto de alterar las tintas originales, haciéndolas en ocasiones desaparecer por completo; siendo frecuente, sin que la restauración tenga en ello parte, ver desvigorizados los tonos de un cuadro, ó bien subidas y alteradas las tintas, cambiados ó ennegrecidos los colores antes puros y transparentes.

Al enumerar las causas determinantes del sensible pero inevitable descaecimiento de muchos cuadros, conviene no olvidar algunas de no escasa monta, que ajenas en su mayor parte á la voluntad del hombre, son, sin embargo, poderoso auxiliar del tiempo, y completan, ó por lo menos dan impulso á su obra destructora. Entran en el número de ellas: 1.º, los desperfectos naturales ocasionados por siniestros imprevistos ó por otras diversas circunstancias, tales como las condiciones de los parajes en que estuvieron colocadas las pinturas; 2.º, las humedades recogidas; 3.º, el continuado calor de una temperatura demasiado alta; 4.º, el mucho tiempo pasado sin que los lienzos ni el color percibieran la frescura y jugo del barniz; 5.º, el largo período transcurrido sin la precisa operación del sentado del color, que, bien por muy contraído y reseco, ó bien por efecto de la humedad, abolsado, exige indispensablemente su asiento antes de proceder á la forración; 6.º, los incendios ocurridos en los palacios de Madrid, del Escorial y el Pardo, en los que perecieron millares de riquezas artísticas, y famosos lienzos y tablas, algunos de los cuales registra la histo-

ria, y otros pudieron salvarse y se conservan en el Museo, si bien con las señales indelebles de aquellos desastres. Todo esto hace que las pinturas de que se trata, por muy bien restauradas que se encuentren, nunca puedan presentar las galas de su origen, pues un imposible no es dado acometerlo racionalmente, ni la restauración podrá pasar más allá del límite que tiene señalado.

Consignadas las razones que hemos creído oportunas para demostrar que no son imputables las causas de la decadencia de determinados cuadros á los encargados de su restauración y entretenimiento, indicaremos los recursos que se vienen empleando desde hace cuarenta años para remediar y prevenir en lo posible, siempre con lisonjeros resultados, los desperfectos que la acción del tiempo no puede menos de ocasionar.

En materia de pinturas es en lo que más se suele divagar, por lo mismo que es asunto de suyo tan difícil y tan ocasionado por otra parte á apreciaciones inexactas, y á graves y trascendentales errores. Todos se creen con derecho á emitir sus opiniones, y aplauden ó censuran al primer golpe de vista, obedeciendo á las impresiones del momento, ó haciéndose eco de los pareceres ajenos, destituídos las más veces de fundamento. Esto, que sin cesar acontece tratándose de pinturas, suele tomar colosales proporciones cuando se entra en el terreno de la restauración, por muy pocos comprendida, como son muy pocos los que saben ejecutarla.

Tan divididas andan las opiniones en este punto, que el demasiado brillo en un cuadro hace las delicias de algunos, mientras para otros es uno de los mayores defectos, atendidos los resultados que produce. La exagerada limpieza en una pintura, que por punto general es la principal y más segura causa de su deterioro, porque trae consigo el barrido de sus medias tintas, es para muchos motivo de alabanza y lo que más les complace; pues no educada su vista para esto, mal pueden comprender que un cuadro que á sus ojos aparece sucio, tiene precisamente la condición más apetecida y estimada del inteligente.

El uso inmoderado de los barnices, no tan sólo en los cuadros antiguos, sino también en los modernos, trae consigo el hábito funesto de verlos todos iguales en color y brillo, confundiéndose por consiguiente la diversidad de estilos y manera de hacer que determinan y señalan la fisonomía especial de autores y de Escuelas entre sí.

Los medios empleados para la forración de cuadros, tanto como la manera de traspasar el color de una pintura á otro lienzo, desprendiéndolo del primitivo sin causa que abone semejante proce-

dimiento, ha dado también motivo para que se suponga y afirme sin fundamento alguno que dicha operación, por carecer de una superficie tersa, no ha sido bien conducida y terminada, y por lo tanto, que el original se encuentra destruido.

Tres son las operaciones esenciales de la restauración, y las que han servido de blanco á los desfavorables juicios de algunos críticos, por cuanto á ellas atribuyen y de ellas hacen depender el mal estado de muchos de nuestros cuadros, á saber: la forración, la limpieza, y, por último, el barnizado; pasando por alto la operación principal y de más importancia, cual es la entonación de las tintas en general, y en la que, por muy bien desempeñada que haya sido, encuentra siempre motivos de censura el crítico de profesión, imputando al restaurador faltas que no ha cometido, y haciéndole responsable de las injurias del tiempo, que no está en su mano remediar, por grandes que sean su esmero y su aptitud.

La forración ha sufrido, como todo, modificaciones esenciales que la experiencia ha aconsejado; pero tal como hoy se practica entre nosotros nada deja que desear, y poco ó nada podrá mejorarse. La manera de ejecutarla difiere mucho de la empleada en otros Museos, y con especialidad en Francia, donde es frecuente hacer una superficie tan plana como puede serlo por lo tersa una plancha metálica ó un cristal para azogar.

Las desventajas de este sistema saltan á la vista y ponen de relieve la bondad del procedimiento aquí empleado con éxito el más brillante y satisfactorio. Al paso que nuestros cuadros presentan la huella del pincel y el grueso del color que los distingue, entero, puro y respetado, pudiendo servir de norte en todas ocasiones para averiguar el artista que lo hizo, allí, por el contrario, desaparece aplastado bajo el influjo del rodillo ó la plancha, quedando, por consiguiente, en parecidas condiciones el cuadro de una ejecución tímida y delicada, y aquel otro de estilo opuesto, por la manera de hacer franca y decidida.

Mientras que en otros Museos todos los cuadros parecen presentar un mismo aspecto á consecuencia de la forración y del grueso y amarillento barniz que los cubre, en el nuestro se revelan distintamente los autores, ya nimios por lo concluido de sus obras, ya francos y valientes por su espontánea ejecución, y siempre con el colorido particular que á cada uno distingue.

El segundo punto es asimismo uno de los más delicados e importantes de la restauración. La limpieza desigual ó excesiva en un cuadro, ó la imposición de una falsa pátina para remediar los

males que la primera produjo, hacen aparecer defectos que no existen y ocultan siempre la belleza de una pintura, envolviendo y manchando su colorido, y dándole una entonación en general amarillenta, que sube de punto con el barniz, asimilando, como en el caso anterior, unos autores con otros. Esta costumbre, de tan malos resultados para los cuadros, conduce insensiblemente á otra peor. Acostumbrada la vista á una manera de ver falsa, el gusto no puede menos de estragarse; no se encuentra el justo medio necesario, y llega á desestimarse todo lo que está fuera de la reducida órbita de ese criterio especial, tan abiertamente opuesto al buen sentido artístico. Esta manera de ver las pinturas es, en nuestro concepto, una de las causas que más predisponen á un juicio desfavorable, y por cierto inexacto y enteramente equivocado al contemplar nuestros hermosos cuadros, tan brillantes por su colorido como por su dulce y acordada entonación. Por nuestra parte, confesamos que más nos agrada un cuadro recargado con ese tono apacible que el tiempo solo puede imponer, que verle demasiado limpio, hasta el punto de poder considerarle barrido, ó bien abrumado y envuelto bajo el peso del menjurje artificial llamado pátina.

Una atinada y prudente limpieza en los cuadros deja percibir sus bellezas, y á la vez que permite á la vista gozar libremente de la magia del color y sus acordes, coloca al espectador inteligente en actitud de juzgar del verdadero mérito de la obra, distinguiendo y señalando la mano maestra que la ejecutó.

Los cuadros del Museo se encuentran todos en este caso; tan acertada ha sido su limpieza, como respetada la pátina natural que sólo el tiempo ha podido imprimirles. Cada Escuela en general, y cada autor en particular, proclaman lo que son y lo que valen, revelando las diferencias de estilo que á unos de otros separan. Las bellezas con que se distinguen todas y cada una de estas maravillosas obras sobresalen tanto y de tal manera se manifiestan, que juntas forman un todo armónico y apacible; tan frescos sus colores, tan puros y transparentes, que bien pudieran compararse á un hermoso ramillete de hermosas y variadas flores, de suave y delicado aroma. Por el contrario, la mayor parte de los cuadros de otros Museos, y especialmente los del famoso del Louvre, aparecen opacos y deslucidos, todos amarillos por las causas antedichas, siendo muy difícil apreciarlos en su valor justo y discernir su mérito respectivo; casi todos son semejantes en el color, como si fueran hechos por una misma mano; no forman un conjunto agradable y armonioso, ni pueden lucir sus natura-

les galas, y esto proviene del abuso lamentable del barniz; costumbre ya tan arraigada, que habiéndose en alguna ocasión tratado de quitarles el barniz á ciertos y determinados cuadros, muy pronto el público clamó, traduciendo por un mal lo que era, por el contrario, una provechosa reforma (1).

La cantidad de barniz que en nuestros cuadros se emplea es la precisa únicamente para prestarles el necesario jugo, sin perjudicarlos en lo más mínimo. El uso exagerado de este líquido ejerce una influencia fatal en las pinturas, sobre ser de muy mal efecto para la vista. Las cualidades secantes del barniz producen grietas en el color, que se aumentan y multiplican considerablemente; la repetición del barnizado imprime una sobre otra varias capas, y comunica á los cuadros un brillo ridículo, muy semejante al del charol, no menos que á la tersa superficie de un espejo, comunicándoles además un amarillo casi verdoso, muy parecido á la corteza del limón.

Por los resúmenes y sus notas, que al final se insertan, creemos haber demostrado que los cuadros del Museo de Pintura se hallan en su mayor parte en buen estado de conservación, y que las causas ocasionales del desmejoramiento de algunos pocos, los menos por fortuna, son ajenas completamente á la voluntad de los encargados de restaurarlos.

ESCUELA ITALIANA

Resumen general de los cuadros pertenecientes á dicha Escuela, y el estado verdadero de conservación que alcanzan

Cuadros en buen estado de conservación.....	546
Cuadros con repintes ó mal restaurados.....	6
Cuadros en mal estado por consecuencia de la acción del tiempo, del género de imprimación que recibieron y de incendios cuyas señales llevan impresas.....	18
	<hr/>
	570

Entre los 546 cuadros que, según se consigna en el anterior resumen, alcanzan un buen estado de conservación, se notan en varios de ellos ligeros repintes que, por estar hechos con barniz, pueden desaparecer fácilmente.

(1) Poco tiempo después de haber sido publicadas estas apreciaciones, apareció en la *Gaceta de Bellas Artes* de Francia un artículo en el que se nos daba por completo la razón de cuanto decíamos, con respecto al desmesurado afán de barnizar los cuadros del Museo del Louvre.

Seis son los cuadros que aparecen con la calificación de mal restaurados; sus números, 19, 23, 704, 48, 784 y 806. Esta circunstancia en nada ha perjudicado al original, pues si bien los restauros pueden haber sido hechos por medio de colores molidos con aceite, bañando y embadurnando las tintas, medios hay para corregir el mal y para restituirlos á su primer estado, sabiendo conducir la operación de la limpieza con el tino y acierto necesarios.

Á 18 llegan los cuadros, señalados con los números 428, 598, 680, 682, 685, 695, 724, 748, 806, 811, 816, 830, 849, 866, 896, 927, 1866 y 1928, que más han sufrido el influjo destructor de los años, entre los cuales aparecen 3, números 428, 685 y 811, que conservan las señales indelebles de incendios.

Con respecto á estos últimos, se ha hecho todo cuanto el Arte aconseja para disimular tan desgraciados accidentes, y debe decirse que con éxito un tanto lisonjero. En cuanto á algunos de los primeros, la causa principal de su desmejoramiento puede atribuirse á la clase de imprimación que recibieron.

Al número de cuadros señalado hay que agregar, entre otros varios sin numeración en el Catálogo, y repartidos por los pasillos, sala de alhajas y taller de la restauración, cuatro más, de los cuales tres son de Tiziano, y representan dos Venus y una Danae recibiendo la lluvia de oro, que contienen algunos repintes antiguos.

El último, pintado por Fra Giovanni da Fiessole, es una Anunciación á Nuestra Señora, que conservado admirablemente, fué traído á este Museo en 1864 del Monasterio de señoritas Descalzas Reales de Madrid, en cuyo claustro principal se hallaba colocado.

ESCUELA ESPAÑOLA

Resumen general de los cuadros que la componen, y su actual estado de conservación

Cuadros en perfecto estado.....	473
Cuadros con repintes ó mal restaurados.....	8
Cuadros desmerecidos por la restauración.....	6
	487

Entre los 473 cuadros que, según se consigna en el anterior resumen, alcanzan un perfecto estado de conservación, hay varios que aun no han sido restaurados ni forrados; otros, que son los más, se hallan tan puros é intactos como cuando salieron de

manos de sus autores, y los restantes, en menor número, si bien contienen pequeños restauros en su color torcidos, éstos, no obstante, no dañan ni ocultan ninguna parte esencial, ni menos interesante del cuadro, conservándose sus tintas sin que ninguna clase de líquido corrosivo las haya desvirtuado.

Los números señalados en el Catálogo á los 8 cuadros que, según se ve, aparecen repintados, son 42, 43, 44, 46, 79, 243, 495 y 534.

Los repintes que casi por completo encubren las tintas de estos cuadros están de muy antiguo ejecutados al óleo.

Los números 46 y 79 representan: el primero, al niño Jesús divino pastor, pintado por Murillo, y el segundo, una vista de Zaragoza, ejecutada por Velázquez y mandada hacer á este pintor por el príncipe D. Baltasar Carlos, en ocasión de hallarse éste enfermo en dicha ciudad.

Ambos interesantes lienzos tienen completamente repintados á cuerpo de color los celajes; por la manera de hacer se distingue la mano del que, sin poder averiguar el motivo, hubo de cubrir en el de la vista de Zaragoza una muy hermosa Virgen del Pilar que, sostenida por ángeles, aparecía en el cielo.

Con los números 27, 183, 470, 542, 545 y 848 se registran los 6 cuadros desmerecidos á consecuencia de la restauración. Los restauros que contienen y la limpieza apurada de sus tintas fueron hechos de muy antiguo, según lo acredita la manera empleada para ejecutarlos.

Además de los cuadros expresados, andan repartidos otros muchos entre los pasillos, sala de alhajas y taller de la restauración, sin numeración en el Catálogo, entre los cuales deben citarse dos países de grandes dimensiones, pintados por Mazo, que por las señales que conservan hubieron de sufrir las consecuencias de un incendio.

ESCUELA FRANCESA

Ciento cuarenta y cinco son los cuadros que constituyen esta Escuela, y sólo uno, señalado con el número 948, que representa una bacanal, contiene algunos repintes, hallándose por varias partes abiertas ó desunidas las junturas de las tablas sobre que está pintado.

Los demás cuadros de esta Escuela, que embellecen con otros de Goya el salón de descanso, gozan todos de un estado de conservación perfecta.

ESCUELAS ALEMANA, HOLANDESA Y FLAMENCA

Si, como hemos demostrado al hablar de los cuadros que forman las Escuelas italiana, española y francesa, todos, con leves excepciones, se encuentran en un satisfactorio estado de conservación, esta misma circunstancia concurre, sin excepción alguna, en los 799 que juntos constituyen las Escuelas sobredichas.

Difícil sería señalar un solo cuadro deteriorado en ningún concepto; todos parecen haber sido respetados y hasta tratados cariñosamente por el tiempo. Las operaciones diversas de la restauración se han desempeñado tan acertadamente, que ninguno de ellos se ve despojado de la apreciada pátina, ni de la entonación acordada de sus tintas, ni del grueso y pastoso color, que es el distintivo peculiar de ciertos autores (1).

(1) Téngase presente que después de haber publicado lo que acabamos de decir, se han aumentado el número de cuadros señalados, con muchos otros que antes existían en el Museo Nacional, sito en el Ministerio de Fomento, y de los cuales no hablo.

Y también es de advertir que la numeración se ha alterado hoy, al formar el nuevo Catálogo, si bien en el mismo se incluye.

570
487
145
799
2001

IMPORTANCIA DE LAS TASACIONES

La utilidad y conveniencia de los catálogos de objetos de Bellas Artes no ha sido hasta de ahora reconocida y apreciadas. Las biografías de los artistas, y la descripción que de sus obras se hace en esta clase de libros, contribuye mucho á darlas interés y estudiarlas con provecho.

Los primitivos inventarios ó simples relaciones, origen de los actuales catálogos, estaban muy lejos de llenar las condiciones que obras de tamaña importancia requieren, y no se concibe ni se explica cómo sus autores, en lo general personas ilustradas y artistas de nota, pudieron quedar satisfechos de aquellos incompletos trabajos (1). Vemos, con efecto, por algunos inventarios

(1) Con el mayor placer hacemos aquí una honrosísima excepción á favor del eminente artista D. Diego Velázquez de Silva. Al ser este gran pintor comisionado por Felipe IV para colocar 41 cuadros, adquiridos unos en la almoneda del desgraciado Carlos I de Inglaterra, y traídos otros por Velázquez en su segundo viaje á Italia, escribió una detallada relación del mérito de todos ellos, y de tal manera dicho, que bien puede suponerse manejaba tan bien la pluma como el pincel.

Dicha importantísima relación ó catálogo permaneció desconocida desde su publicación hasta 1871, en que D. Adolfo de Castro, desde Cádiz, la envió á la Academia de la Lengua, que la reimprimió con notas de D. M. Cañete.

En 1874 fué también publicada en París por el Barón Ch. Davillier, incluyendo un retrato de Velázquez, grabado al agua fuerte por Fortuny.

He aquí el título de tan curioso trabajo:

“*Memoria de las pinturas que la magestad Catholica del Rey nuestro señor D. Felipe 4.º embia al Monasterio de San Laurencio el Rl. del Escorial este año de 1656, descritas y colocadas por Diego de Silva Velazquez, Cavallero del Orden de Santiago, Ayuda de cámara de su Magestad, Aposentador mayor de su imperial palacio, Ayuda de la Guarda-ropa, Ugier de cámara, Superintendente extraordinario de las obras reales y Pintor de cámara, Apeles de este siglo.*

La ofrece, dedica y consagra á la posteridad D. Juan de Alfaro. Impresa en Roma, en la oficina de Ludovico Grignano, año de 1658..”

hechos en los siglos XVI, XVII y XVIII, que para determinar un cuadro, la fórmula adoptada generalmente era ésta: un retrato de señora, una cabeza de un santo, Nuestra Señora, la historia de José, etc., sin decir, por ejemplo, quién fuese la persona retratada, si en busto, medio cuerpo ó tamaño natural; si la Virgen estaba de pie ó sentada, acompañada de su esposo, ó bien sola con el Niño-Dios, y qué episodio de la historia de José había querido representarse, haciéndose á las veces caso omiso del autor, de las dimensiones del cuadro y de la materia en que fué pintado, noticias todas muy necesarias, y que hubieran sido de suma importancia hoy.

La formación gradual y progresiva de los Museos no comenzó hasta los primeros años del presente siglo, y á ellos se debe, no sólo la reunión bajo un mismo edificio de las principales obras de los más celebrados maestros, sino también el poder verlas y estudiarlas convenientemente, apreciándolas bajo el doble punto de vista artístico y filosófico, y aquilatar sus bellezas. Otros resultados no menos provechosos se han obtenido con la formación de los Museos de Pintura y arqueológicos, tales como el averiguar la existencia de muchos artistas ignorados, cuya importancia era desconocida; la adquisición de nuevos datos para apreciar en su justo valor multitud de obras no bien estimadas de las varias Escuelas que se han formado; la latitud que se ha dado á los conocimientos pictóricos, facilitando el adelantamiento de la juventud estudiosa; la afición que por este medio se ha extendido, dando ocupación y recursos con que vivir á muchas familias, y, finalmente, el conocimiento y provecho que han suministrado y prestan continuamente, arrojando vivos destellos sobre ciertos puntos de la indumentaria é iconografía que sin su poderoso auxilio hubiera sido acaso imposible ilustrar, revelándonos las prácticas, los usos y costumbres de todos los países en épocas muy apartadas ya de nosotros.

A la luz de esas mismas obras han podido estudiarse los medios materiales empleados en la construcción; el mobiliario general usado así en el interior del hogar doméstico como en los castillos y residencias señoriales; las ricas y vistosas telas de los trajes, y la variedad de las armas y preseas.

La preponderancia que la España adquirió por sus conquistas, y las fabulosas riquezas que, merced á sus heroicas hazañas, aportaron los conquistadores desde lejanas é innotas regiones, fueron parte para que nuestro poder no reconociera límites en aquellos felices tiempos de grato é imperecedero recuerdo.

Abandonando muchos la patria querida, en busca los unos de glorias y aventuras, y llevados los otros del noble empeño de adquirir conocimientos, establecióse muy luego una honrosa especulación del saber humano, que nuestras relaciones con los demás países se encargaron muy luego de ensanchar. El arribo á nuestro suelo de muchos artistas de Italia, Francia y Alemania, atraídos por la esperanza del lucro que nuestras riquezas les brindaban, y la afluencia de gran número de especuladores comerciantes, movidos de iguales incentivos; la galante sociedad de entonces; la protección y decidida afición á las Artes de los monarcas y magnates, unida á la que dispensaba el clero en general, trajeron consigo el aumento progresivo é incalculable de multitud de objetos preciosos de las Artes que se han conservado hasta nuestros días, si bien muchos de ellos, con otros más originales nuestros, han desaparecido.

La España de entonces, por el espíritu caballeresco de sus naturales; por el amor al lujo de determinadas clases; por su natural y bien cimentado orgullo; por la grandeza de ánimo de sus nobles y el espíritu religioso que constituyó siempre su principal y más brillante distintivo, fué la nación que, como Italia, reunió más riquezas en materia de Bellas Artes, siendo también la que, alentando y estimulando á los artistas, puso en contribución permanente los inagotables recursos de su imaginación. Las catedrales, los conventos y monasterios abrieron sus puertas á porfía, recibiendo en su seno á cuantos quisieron dar muestras de su saber, cooperando de este modo eficazmente al lustre y engrandecimiento de las Artes.

Todos los hombres célebres en las armas, en las ciencias y en la política, dominados por el deseo común, contribuyeron por su parte al mayor brillo de este certamen artístico, y nuestros representantes en las cortes extranjeras, al ser comisionados por los Monarcas para adquirir las más notables obras de los artistas, encargaban para sí la repetición de aquéllas, con otras más que remuneraban espléndidamente, trayendo á su regreso en varias ocasiones á esos mismos artistas con la misión especial de decorar sus magníficas residencias. Los sumptuosos palacios reales y los infinitos que regíamente exornados se hallan esparcidos por todas las provincias de España, hoy desdeñosamente abandonados, son una prueba patente de cuanto llevamos dicho.

De aquí la afición que desde el siglo XVI fué extendiéndose entre la grandeza, dando origen á las colecciones que formaron los

Sres. Duques de Osuna (1), del Infantado (2), de Altamira (3),

(1) En el salón llamado de los Linajes, del sumuoso palacio del Infantado, en Guadalajara, había una curiosa colección de 18 retratos de los antiguos Duques de Osuna, pintados desde el siglo XVI hasta el XVIII por los más distinguidos maestros.

El abandono en que durante muchos años habían permanecido, y por otra parte la impericia del Administrador del palacio, fueron causa de que tan curiosa colección, separada del lugar para que había sido hecha, se remitiera a Madrid en 1841, pero con tan malas condiciones, que al llegar a su destino se desprendió el color (ya muy reseco) al ser extendidos, no pudiéndose salvar más que unos 7 retratos, y éstos muy estropeados.

La curiosa armería y la famosa biblioteca, tan rica en manuscritos curiosos de los principales poetas de los siglos XVI y XVII, fueron vendidas, la primera en almoneda pública, y la segunda adquirida por el Estado, por consecuencia de los esfuerzos hechos por la prensa.

En la posesión de la Alameda, en el pueblo de Barajas, había también una escogida colección de cuadros de Goya y otros pintores contemporáneos.

Así fué desapareciendo una de las casas más ilustres de España, cuyas rentas fueron mayores que las de muchos monarcas de Europa.

(2) La escogida colección de cuadros que poseyó el Sr. Duque de Pastrana fué la que había en el palacio del Infantado en las Vistillas.

Con el cariñoso respeto con que siempre miró cuanto tenía relación con sus ilustres antecesores, destinó y arregló un salón convenientemente en su palacio de la calle de Leganitos, donde fué colocada y catalogada por nosotros to la la colección, compuesta en su mayor parte de los más afamados maestros flamencos, italianos y españoles, siendo de notar principalmente los bocetos de la mayor parte de los cuadros de Rubens expuestos en el Museo del Prado, y una reproducción de dudosa originalidad del bellísimo Jardín del amor. Este cuadro, pintado sobre tabla, de menor tamaño que el que se ve en el Museo del Prado, hace muy poco fué vendido en la respetable suma de 1.400.000 reales, que el Duque, según tenemos entendido, destinó a un fin piadoso.

(3) Ninguna casa como la ilustre de Altamira vino a poseer más numerosa y selecta colección de pinturas, según un curioso inventario que a la vista tenemos, formado a instancia de los testamentarios del Marqués de Leganés (D. Diego), su fecha 21 de Febrero de 1655, ante Francisco Suárez, Escribano de número. Se componía tan famosa colección, ya celebrada en la época de Felipe IV, de 1.323 cuadros, que fueron traídos del palacio de Morata.

Por fallecimiento del penúltimo Duque fué tasada y vendida dicha colección, con la biblioteca, armería, ornamentos sagrados, el archivo de cuentas y el llamado histórico.

La mayor parte de los cuadros se repartieron entre los acreedores de la casa, y los demás fueron adquiridos por aficionados; la biblioteca fué comprada por unos libreros franceses; 13 armaduras, dos ricamente cinceladas, una que fué del Duque Farnesio y regaló a la casa, Carlos IV, y otra que perteneció al Marqués de Leganés, fueron vendidas en 14.000 reales; los ricos ornamentos de la capilla, a un rebuscador de antigüedades; una riquísima y artística urna de reliquias, entre ellas el cráneo de San Esteban, con su correspondiente auténtica, regalo del Santo Padre Sixto V, fué adquirida por el Barón Rohschild, que devolvió la citada reliquia y su auténtica; el archivo de cuentas fué enajenado a un librero de viejo, llamado Pereda, a razón de 6 reales la arroba, el que, a pesar de sus conocimientos, no pudo presumir la importancia de su compra, ni menos que al revenderla entregaba su fortuna a otros más listos. Estos, rebuscando, pudieron hallar unas 30 arrobas de documentos importantes, que en su mayor parte, con otros adquiridos después, han ido a aumentar la biblioteca de manuscritos de Londres.

Tales desastres y desórdenes permitió y autorizó el por entonces Apoderado general de la casa, hombre probo, si, pero ignorante de los tesoros que le estaban encomendados. Finalmente, el archivo histórico, riquísimo e inestimable caudal de documentos tan importantes para la historia de España, que sin ellos a la vista se puede presumir con fundamento no estar escrita con verdad, especialmente desde los últimos años del siglo XV hasta bien entrado el XVII, tuvo mejor empleo afortunadamente, pues aunque fueron segregadas unas 90 arrobas de documentos, por descuido o por ignorancia de sus guardadores, y vendidos al peso envueltos entre los papeles de cuentas, la inmensa mayoría de ellos

de Hijar (1), de Medinaceli, de Villahermosa y de San Fernando (2); de los Condes de Fuentes, Oñate, Guimerá y Oropesa (3); los Marqueses de Santiago, de Malpica, del Águila en Se-

fué adquirida en 1870 por D. Juan Zavalburu, enterado de los tesoros de curiosidades que iban desapareciendo, y que nadie como el Estado pudo y debió adquirir. Para tan preciada compra destinó un local conveniente y á propósito en su casa de la calle del Marqués del Duero.

No concluiremos esta relación sín decir que el desconocido archivo histórico de la casa de Altamira era el mismo que reservado tenía Felipe II, y que por la ruidosa causa de su secretario Antonio Pérez, se encargó de custodiar D. Mateo Pérez de Leca. Según aproximado cálculo que pudimos hacer á la simple vista, vendría á contener unas 2.000 arrobas de papel, no siendo ninguno de ellos insignificante.

Aunque muy á la ligera, vimos infinitos documentos pertenecientes á las épocas de Enrique III y IV, D. Juan II y los Reyes Católicos.

De éstos había muchas cartas y una larga correspondencia sostenida con el Gran Capitán cuando las guerras de Italia. Numerosísimos eran los pertenecientes á Carlos I y su hijo Felipe II, entre los cuales se hallaban correspondencias, relaciones y detalles de cuantos acontecimientos políticos, guerras y asuntos generales ocurrieron en los dos reinados, con no pocos de los de Felipe III y IV, viéndose en todo ello figurar cuantos hombres célebres en armas, ciencias, artes y política hubo en España en aquellas épocas.

Aparte de los citados documentos, hay que añadir no pocos manuscritos encuadrados, como el libro original que de la cetrería y aves de caza escribió el Canciller Pero Lope de Ayala, que vino á poseerlo el malogrado Fortuny; y unas comedias inéditas de Lope de Vega, de D. Pedro Calderón de la Barca, con otros más contemporáneos, y por último, siete tomos de cartas dirigidas al Duque de Sesa por su íntimo amigo Lope de Vega Carpio, que D. Cayetano Alberto de la Barrera copió para la Biblioteca Nacional, y en 1876 fueron publicadas con mal consejo, por tratarse de una correspondencia privada, que no coloca á grande altura la reputación de tan insigne poeta.

Entre todas las cartas vendrían á ser unas 100, que varios aficionados hicieron esfuerzos por adquirir, pero cuyo actual paradero ignoramos.

(1) Parecida suerte á la anterior corrió la colección de cuadros y manuscritos que la casa de Hijar poseía, y que por los años de 1856 fueron vendidos, siendo de lamentar la pérdida, suponemos por abandono, que sufrió la colección de trajes que los monarcas españoles usaban el día de la festividad de los Santos Reyes, y que entregaban con la debida solemnidad á los Duques, por prerrogativa que les fué concedida desde 1441.

Una colección de retratos de los siglos XVI y XVII creemos que aún se conserve en el archivo de la Capilla del Obispo en San Andrés, y que por los años de 1865 vimos.

(2) Conocido es de todos el magnífico palacio y bosque de Boadilla, en su origen sitio real, á 3 leguas de Madrid, que poseyó la Duquesa de San Fernando.

En esta suntuosa residencia había una escogida colección de cuadros, debidos á celebrados pintores españoles, entre los cuales se contaban muchas obras de D. Francisco Goya. Los mejores fueron adquiridos por el Marqués de Salamanca, que antes de dicha adquisición había vendido á S. M. la Reina Doña Isabel II una cantidad de cuadros que por entonces fueron á parar al real sitio de Riofrío, por no ser merecedores de mejor colocación.

(3) El Conde de Oropesa tuvo su palacio medianero al convento de las monjas de San Pascual, en el paseo de Recoletos, y poseía una escogida y ya celebrada colección de cuadros, en su mayor parte italianos y españoles, algunos de los cuales cedió á su muerte al expresado convento. Los jardines de este palacio llegaban á la calle del Almirante, y frontero se hallaba el de Medina de las Torres, que también tenía curiosas e importantes pinturas.

Fueron muy notables los jardines á la italiana, que todos conocimos, y hace poco se destruyeron para levantar en su lugar un Circo de caballos, y últimamente lujosas casas de particulares.

De esta casa procede, y fué á parar á D. José de la Portilla, un hermoso cuadro, representando retratos de la familia del Marqués citado, en el jardín, sirviéndoles un refresco

villa, de Algolfa en Alicante (1) y de Salamanca (2), y del Conde de Villalcázar en Málaga (3); de D. Fernando de Valenzuela, perseguido Ministro de Carlos II (4); de D. Juan Vicente de Lastanosa (5); del Excmo. Sr. D. José de Madrazo (6); de D. Valentín

el pusilánime Carlos II; crítica que no se sabe si fué dispuesta á propósito ó con motivo de algún agravio personal del pintor Wankessel, autor de tan bonito y curioso cuadro.

(1) La colección que en Alicante formó el Marqués de Algolfa fué vendida en Madrid en los años de 1860 al 67 por sus herederos.

Entre los 1.200 cuadros de que se componía, en su mayor parte de autores españoles, había varias pinturas de Murillo, Zurbarán, Rivera, Juanes y otros pintores notables de la Escuela madrileña, con varias muy importantes de alemanes, flamencos y holandeses.

(2) El ingenioso talento comercial que distinguió siempre al opulento banquero don José de Salamanca, después Marqués de su mismo apellido, consiguió reunir multitud de objetos preciados de las artes y la librería, y muy especialmente en cuadros, que primero en su elegante palacio de Recoletos, y más tarde en el de Vista Alegre, tuvo colocados, uniendo á todo esto infinidad de curiosidades, extraídas unas y falsificadas otras, de las ruinas de Pompeya.

Componíase la numerosa colección de cuadros, de los adquiridos de la Duquesa de San Fernando, y de la importante que formó el Excmo. Sr. D. José de Madrazo, compuesta de 696, de las mejores obras de las Escuelas italiana, flamencas y española. De algunos de estos cuadros, y con varios de Murillo de su mejor época, se hizo una venta pública en París, donde alcanzaron, según los periódicos de entonces, la respetable suma de 603.900 francos (2.415.600 reales). Sólo 15 cuadros produjeron las cantidades siguientes:

Cinco de Murillo representando la historia del hijo pródigo, 217.000 francos; una gitana vieja, del mismo autor, 85.000; la virgen y el niño Jesús, de id., 20.000; un San Juan y el cordero, de idem, 30.500; un San Juan de la Cruz, de id., 5.100; un retrato de señora, de Velázquez, 98.000; un retrato de Felipe IV, de id., 70.000; otro retrato de señora, de id., 28.000; otro de un Cardenal, de id., 15.000; la Inmaculada Concepción, de Rivera, 28.000, y el bautismo de Jesús, de id., 6.000.

Por muerte del pródigo Marqués fué vendido al Estado el palacio de Vista Alegre, y en almoneda pública los muebles lujosos que adornaban sus ricos y extensos salones, repartiéndose el resto de la selecta colección de pinturas entre varios aficionados.

(3) Por el hallazgo de un curioso folleto, *Descripción de la Casa de Campo del Retiro, perteneciente al Conde de Villalcázar*, Málaga, 1814, se viene en conocimiento de que esta residencia fué en su origen casa fuerte, propiedad de Fr. Alonso de Santo Tomás, obispo de Málaga.

Dicha casa, que después fué ensanchada y adornada de estatuas, fuentes y hermosos jardines por el Conde, contenía una escogida colección de pinturas de celebrados autores italianos, flamencos y españoles.

(4) D. Fernando de Valenzuela, valido y ministro de Carlos II, hecho preso en el Monasterio del Escorial por D. Juan de Austria, el hijo natural de Felipe IV, reunió en su casa, situada en la plazuela de Santa Catalina de los Donados, una escogida colección de cuadros, alhajas de todas clases y curiosidades en artes, que fueron secuestradas y vendidas públicamente.

De todo ello da noticia detallada el tomo LXVII de la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España* que actualmente se publica.

(5) D. Juan Vicente de Lastanosa, gentil-hombre de cámara de Felipe IV, consiguió formar en Huesca una verdadera mansión de maravillas artísticas en cuadros y antigüedades de varias clases, de todo lo cual D. Valentín Carderera conservaba un curioso e importante Catálogo.

(6) Este distinguido pintor de cámara, Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Museo Real de Pintura, con su gran inteligencia en pinturas antiguas, llegó á reunir 696 cuadros notabilísimos, parte traídos de Roma y adquiridos otros en España.

Carderera (1); de D. Serafín de las Huertas (2); de D. Pedro Ji-

Además poseyó una escogida y gran colección de dibujos antiguos originales, algunos de Rafael, y una curiosa librería de obras de arte.

En su lugar digimos que tan preciada colección fué adquirida por el Marqués de Salamanca.

Es de lamentar que cuadros de tan reconocida importancia hayan sido separados, pudiendo estar todos reunidos en un Museo que los norte-americanos pensaron hacer en la capital de los Estados Unidos, y que la guerra separatista impidió realizar por entonces.

(1) El Excmo. Sr. D. Valentín Carderera, pintor y académico de la de San Fernando, desde sus primeros ensayos en el Arte demostró grande afición á los estudios arqueológicos, al conocimiento de trajes de todas las épocas y retratos de personajes célebres españoles, consagrándose al mismo tiempo á sacar apuntes de todo aquello que contribuir pudiera á ilustrarle en sus aficiones predilectas. Con una actividad incansable, y no dejando jamás de trabajar, en repetidos viajes que hizo por España y fuera de ella, copió con mucho acierto y gran carácter cuantos edificios notables visitaba, tomando apuntes y detalles de estatuas, bultos sepulcrales, armas y muebles que se encuentran esparcidos por los templos del reino, muchos de ellos hoy lamentablemente destruidos.

No había Biblioteca que dejase de visitar, ni documento importante que no leyese y anotase, lo que le permitió reunir una importantísima y numerosa colección de apuntes, hoy de suma importancia.

Con un entusiasmo sin parecido, consiguió, á fuerza de sacrificios, colecionar 11.600 estampas, que con la selecta de 30.000 retratos grabados en madera, al agua fuerte y acero, constituyen la historia completa del grabado.

Esta colección, para bien del Arte, la adquirió el Estado, y puede verse en la Biblioteca Nacional, y de cuanto se compone ya antes de ahora hemos hablado.

Además de esto, dejó una escogidísima biblioteca de 10.000 volúmenes en libros de monumentos y antigüedades, vistas escenográficas, descripciones de viajes y fiestas celebradas en España; de arquitectura, escultura y pintura; de retratos, trajes y costumbres; de artes y oficios; de asuntos religiosos; emblemas, divisas, empresas y escudos de armas, etc., etc.; unos 300 dibujos de Goya, los más caprichosos y mejor ejecutados que salieron de su lápiz, con otros infinitos antiguos de los más esclarecidos artistas; y por último, entre muchas antigüallas, una inapreciable colección de 493 retratos al óleo de personajes ilustres que, catalogados detenidamente, publicó en 1877.

En todo esto empleó su larga vida, constituyendo la más principal y curiosa colección que para regocijo de los aficionados y los artistas poseyó nunca un particular. Por recomendación de D. Valentín, ofrecieron sus testamentarios al Gobierno toda la colección, á fin de que, particularmente los retratos, fuesen al Museo Iconológico que en 1880 comenzó á formarse; los libros á la Biblioteca Nacional, y los dibujos de Goya, con los miles de apuntes de que antes hicimos mención, á la Academia de San Fernando; pero desgraciadamente no se pudo aceptar la proposición por falta de recursos. Complácenos consignar aquí que sólo la serie de acuarelas de vistas de monumentos de España permanece reunida, poseyéndola hoy el Sr. Marqués de Benalúa. Los cuadros, objetos antiguos, dibujos, grabados y retratos, y parte de la librería, fueron vendidos á particulares.

Sólo quedan al público para su estudio algunos retratos que donó al Museo Nacional.

¡Bien escasamente viéronse remunerados los estudios, afanes, vigilias y constancia del buen amigo y erudito artista, que no pudo presumir que sus amigos, los retratos, como él los llamaba, habían de ser de nuevo separados para no volver á reunirse jamás!

Además de algunos recuerdos destinados á sus pocos amigos, hizo donación al Museo Nacional de varios retratos; á la Academia de San Fernando, de unos cuantos grabados, y al Museo Provincial de Huesca, su cuna, de una colección de cuadros muy curiosos y una pequeña librería, compuesta de libros raros que tienen relación con la localidad.

(2) D. Serafín de las Huertas, por los años de 1830 á 47, consiguió reunir una selecta colección de cuadros que, más que para su recreo, tenía por especulación, consiguiendo vender á algunos extranjeros por supuestos originales, copias de Velázquez en forma de bocetos preparados para el caso, después que le eran entregados por los pintores Lucas y Alenza. La numerosa colección que dejó á su muerte fué vendida por sus herederos.

ménez de Haro (1); de D. Miguel Gordon, Marqués de Santa Marta (2); del Conde de Adanero (3); de D. Nazario Carriquiri (4); de D. Isidoro Urzaiz; de D. José de la Portilla (5); de D. Manuel Salvador López (6); del Marqués de Remisa; del canónigo Cepero

(1) Este señor, muy aficionado y de no escasa inteligencia, tuvo la feliz idea de comprar cuantos cuadros, objetos artísticos, muebles antiguos y armaduras salían anunciados para su venta en el *Diario de Avisos*, de que fué propietario algunos años. Por este medio consiguió reunir multitud de objetos arqueológicos de importancia, especialmente en armaduras, unas lisas y otras cinceladas, espadas, hachas de armas, puñales y montantes de los siglos XIII al XVII, con otras curiosidades pertenecientes á la India, Japón y las Islas Filipinas.

Todo lo cual, con los curiosos muebles que también colecciónó y 1.400 cuadros, la mayor parte de distinguidos artistas, fué vendido con la casa que habitaba en la calle de la Farmacia por su heredero, que más tarde tuvimos el disgusto de conocer en la mayor estrechez.

Con la mayor parte de los cuadros del citado Haro, y otros procedentes de D. Serafín de las Huertas, fué haciendo D. Isidoro Urzaiz, persona distinguida y muy aficionada á Artes, una selecta colección que más tarde adquirió M. Pareyre, no siendo ocioso consignar aquí que un tal M. Burger, que en Francia ha pasado como la persona más entendida en cuadros antiguos, afirmara con todo género de seguridades que una copia de Las Meninas de Velázquez, hecha por Eugenio Lucas, era el boceto original que entre los cuadros había, con lo cual se demostraba la poca inteligencia que los españoles tenían de este famoso artista. La galantería con que siempre se ha tratado á nuestros vecinos, ha producido por lo general amargos desengaños. D. nuestros pintores tienen escasos conocimientos, no sólo los franceses, sino todos los extranjeros en general, y prueba de ello es las equivocadas calificaciones que se ven hechas de los más notables, especialmente del insigne Velázquez, en los Museos de París, Galería Nacional de Londres, Bruselas, Berlín, Dresde, Munich y Viena, donde se ostenta, entre otros, la célebre familia del príncipe de la Pintura, que ni á su yerno Mazo puede atribuísela. Por respeto á la memoria de Velázquez, debían ponerse de acuerdo los Directores de todos los Museos, y declarar paladínamente tanta equivocación, quedando sólo los cuadros que efectivamente fuesen de aquél artista, y entonces se vería á cuán pocos quedaban reducidos.

(2) D. Miguel Gordon, penúltimo Marqués de Santa Marta, por su afición y continuo trato con los artistas, formó una selecta colección de cuadros de escogidos autores, de los cuales, con unos cuantos retratos curiosos, forman un total de 322, que hubimos de catalogar en 1875, y publicó en el mismo año el actual Marqués.

(3) El Conde de Adanero, cuyos mayores entretenimientos y distracciones fueron los cuadros, consiguió reunir, á fuerza de sacrificios y excesivos gastos, una colección de tapices importantísimos y 869 cuadro de buenos autores de todas las Escuelas, hoy guardados por sus herederos.

(4) Este señor, tan conocido en su época, adquirió con poco gusto de elección un gran número de cuadros, que por los años de 1848, si mal no recordamos, tuvo que aceptar Doña María Cristina de Borbón, y mandó colocar en su palacio de Aranjuez, donde hicimos una relación detallada de todos ellos para su venta, como igualmente de la que poseyó el Infante D. Francisco, compuesta de 240 cuadros, en su mayor parte de autores italianos y algunos otros flamencos.

(5) D. José de la Portilla fué uno de los particulares que más afición tuvo por los cuadros, consiguiendo dejar á su muerte una muy curiosa colección, compuesta de cerca de 300, de los cuales para la venta se hizo una ligerísima reseña impresa, siendo de notar algunas tablas de las Escuelas antiguas, verdaderamente curiosas, y el cuadro de que ya hicimos mención, pintado por Wankessel, de los retratos de los Marqueses de Medina de las Torres.

(6) Este acuñalado hombre de negocios, por su afición á las Artes, consiguió formar una regular colección de cuadros, en su mayor parte de autores españoles, de que por los años de 1830 hicimos un Catálogó.

en Sevilla, y de D. Antonio Taranco (1), que entre otros coleccionistas no menos entusiastas, adquirían constantemente toda clase de objetos artísticos que se presentaban á la venta.

¿Qué se ha hecho, nos ocurre preguntar, de la gran cantidad de preciosidades artísticas atesoradas durante tantos siglos? ¡Doloroso es confesarlo! Las menos han sido destruidas por el tiempo y los siniestros. Muchas de ellas han desaparecido vendidas á bajos precios, á impulsos de la ignorancia y de la diosa moda, que consiguió en no lejana época ponerlas en desuso, sustituyendo á los cuadros el papel pintado, quedando gran parte de ellos por este abandono tan desmerecidos y tan malparados, que ni sombra son de lo que fueron.

Pocos han sido en verdad los que, haciendo laudables esfuerzos, procuraron mantener vivo el recuerdo de las adquisiciones hechas como muestra de pasadas grandezas, disponiendo la restauración de tan preciadas reliquias.

Si á su debido tiempo se hubiera pensado en un Museo Arqueológico, sin duda no bastaría el que afortunadamente poseemos á dar cabida á lo mucho que pudiera haberse adquirido sin esfuerzo ni sacrificio alguno.

Incalculables son los beneficios que reportan á la educación, á las artes y á la industria esta clase de centros, en donde todos pueden estudiar y sacar gran provecho.

Por esta causa, y por los conocimientos extendidos en todas las clases de la sociedad, hace años que, unos más y otros menos, se han dado á adquirir variedad de objetos de todas clases, que forman hoy el adorno de las salas, gabinetes y despachos, si bien en este juego del buen gusto han salido perdiendo las pinturas antiguas, que por efecto sin duda de un exagerado materialismo, no son estimadas como se merecen.

El Arte moderno, acomodándose á las circunstancias y halagando la afición de los más, se ha dedicado á complacer sus caprichos, como único recurso que á determinados artistas les queda, ya que los antiguos refugios fueron cerrados.

Conocida de todos es la ligereza con que procedió á incautarse el Estado de las alhajas, libros, pinturas y cuantos objetos se atesoraban en los conventos y monasterios suprimidos; echando,

(1) Con una paciencia digna de encomio, y como era de esperar de una persona instruida, encaminó sus aficiones á la adquisición de pequeños retratos al óleo sobre cobre, madera y pergamino, de personajes célebres de los siglos XVI al XVIII, haciendo de esta colección una verdadera notabilidad. A su muerte deseó la Emperatriz Eugenia adquirirla, habiendo sido llevada á París con este objeto; pero ignoramos si la venta se realizó.

pues, un velo por encima de aquellos hombres y aquellos hechos, veamos si la ignorancia, tanto como la política, contribuyó de consuno á que todo se desmoronase y fuera despreciado.

Ya hemos dicho que la moda del papel pintado fué introducida en España á principios de este siglo, y halagó de tal modo, encantando la vista de nuestros abuelos, que dió motivo á descolgar los cuadros que adornaban los estrados, siendo vendidos á cualquier precio (1), ó cambiados por estampas mal dibujadas y peor litografiadas de la historia de Atala y las campañas del Emperador Napoleón I, que los franceses procuraron extender por todas partes. Alhajas del culto sagrado y otras de particulares; muebles, tapices y preciosos ejemplares de la cerámica siguieron aquel camino, siendo relegados al olvido en los sótanos y desvanes, y de allí sacados últimamente para lucirse de nuevo.

La tasación de objetos de Bellas Artes es y será siempre en determinados momentos de gran interés y trascendencia, y por lo tanto, el cargo de perito tasador, de suma importancia. De aquí que la persona para este caso elegida deba reunir grandes conocimientos y mucha experiencia para el desempeño de su obligación. Siendo esto así, no se comprende cómo se declaró libre este cargo por los años de 1870, y posteriormente se ha reproducido aquella disposición, determinando que cualquier artista, al pagar contribución por su arte, puede libremente ejercer este cargo.

Los perjuicios que se siguen á los particulares con semejante medida están patentes, pues que la calificación y justiprecio del mobiliario completo de una casa, y muy especialmente el de toda clase de alhajas y de cuantos objetos hayan producido las Bellas Artes, ó que con éstas se relacionen, es materia de suyo importantísima, digna por lo mismo de un detenido estudio, si han de precavverse los graves perjuicios que en muchos casos pueden originarse á las familias. La equivocada calificación que se haga de una alhaja, una antigualla, una pintura ú otro objeto de reconocido interés, dando como falso lo que no es, inútil y despreciable lo que su antigüedad tiene santificado, ó señalando como copia lo que es original, traerá siempre desagradables consecuencias.

Las condiciones indispensables del tasador son, ante todo, un

(1) Señalábase por entonces como un gran negocio la venta en 200 reales de un cuadro de buen autor, siendo por lo regular tasados aquellos en cuya composición entraban muchas figuras, á peseta por cabeza.

exquisito tacto é inteligencia, mucha costumbre de ver y apreciar en su justo valor el objeto que se le presenta, á fin de no estimarle en más que en aquella cantidad que le corresponda, habida consideración á su importancia y al estado de su conservación; y por último, deberá estar adornado de una rectitud inquebrantable para que, juzgando siempre con arreglo á conciencia, ni ceda por nada ni por nadie al incentivo del medro personal, ni menos se doblegue á exigencias particulares, elevando ó rebajando el precio de los objetos.

Las tasaciones en general son por efecto de mandamientos judiciales, por disposiciones testamentarias, por mera curiosidad ó como punto de partida para toda clase de transacciones. En cualquiera ocasión es de absoluta é imprescindible necesidad una exquisita inteligencia; cierta costumbre de ver y apreciar cuadros; un estudio serio de la historia del Arte, de sus vicisitudes, de su engrandecimiento y decadencia, y conocimiento también de los precios que alcancen en la actualidad los cuadros y demás objetos de arte en los mercados extranjeros, para lo cual los catálogos de venta que se publican de los valores señalados, y de los después obtenidos, ya por sí solos constituyen un dato curioso, de útil y provechosa consulta. En esto, como en todo lo que depende del comercio y de los caprichos de la moda, hay variaciones continuas, no siendo extraño ver alcanzar precios subidos á algunas pinturas sólo por haber pertenecido á tal ó cual individuo, ó por haber formado parte de ésta ó la otra colección, con lo cual, hasta cierto punto, queda justificada la especie de que el cuadro en muchas ocasiones recibe gran parte de su valor del clavo que lo sostuvo. Ni tampoco es extraño ver llegar su turno á ciertos y determinados autores que, el capricho unas veces y la especulación otras, consiguen poner de moda; no habiendo, por lo regular, una justa proporción entre el valor material que alcanzan sus obras y su verdadera importancia artística.

A parte de esto, son considerados también ciertos cuadros y estimados en más de lo que valen por la escasez que de ellos se advierte y la importancia que les presta su antigüedad, no menos que por el interés que excitan sus autores, especialmente aquellos cuyo origen se remonta á los primeros tiempos del Renacimiento.

Esta circunstancia realza su valor, y la adquisición de tales obras en ocasiones dadas puede completar un eslabón de la gran cadena historial de la Pintura.

En tres grupos principales deben dividirse aquellas obras del

Arte que, el comercio por un lado, y la inteligencia y racional crítica por otro, han considerado de importante y necesaria adquisición. Pertenecen al primer grupo las de los celebrados maestros de todas las Escuelas conocidas, y cuyo valor material, siempre con su mérito respectivo en armonía, habrá naturalmente de aumentarse en proporción á su menor número y aun á su buen estado de conservación. Corresponden al segundo grupo las obras de los artistas pertenecientes al Renacimiento, y que dieron los primeros pasos desde el siglo XIII en Italia y Alemania, y en el XIV y XV en España y Francia, preparando el camino y echando los cimientos del Arte, que poco más tarde, en el XVI, llegó á su completo desarrollo y perfección. Los interesantes trabajos debidos á los artistas ilustres cuyos nombres registra la historia, y á otros muchos de ignorados nombres, no menos apreciables, son hoy buscados con loable empeño para completar la historia del Arte y estudiar las alternativas por que ha pasado.

Muchas de las obras de tan apartadas épocas se estiman más por la antigüedad que acusan que por su ejecución, pues desconociendo sus autores, como no podía menos de suceder, las reglas de la composición, las leyes de la perspectiva, los recursos del color, las perfecciones del dibujo y el estudio del natural, etc., etc., fijábanse exclusivamente en dar una expresión seráfica y tranquila á las imágenes que representaban, no sin que á vueltas de las indicadas faltas se perciba cierta inocente y cándida espon-taneidad, tan sencilla como rica de interés. Estas obras son igualmente buscadas con solicitud y apreciadas cual se merecen, no sólo bajo el punto de vista arqueológico, sino por la cadena perfectamente eslabonada que ellas forman, y su estudio es muy importante para venir en conocimiento de ciertos detalles de lejanas épocas, así en trajes como en armas, muebles, usos y costumbres; detalles que sin este medio de investigación hubiera sido imposible llegar á comprender. Sirven para apreciar los pasos que se fueron dando paulatinamente y los progresos sucesivos del Arte, que enriquecieron y elevaron á su más alto grado de majestad y grandeza los inmortales Buonarrotti, Vinci y el pintor de Urbino.

El tercer grupo lo componen aquellos cuadros que el lujo, y más que todo el capricho, explotado por el interés, puso de moda, si bien sus autores, sean antiguos ó modernos, no estén considerados como artistas eminentes. El mérito de estas obras las más de las veces no corresponde al elevado precio que han obtenido.

No una vez solo, con la mejor intención de la persona llamada

para tasar pinturas, se han cometido verdaderas herejías artísticas, elevando á la categoría de obra maestra un cuadro de abigarrado y desapacible color, ó bien no estimando en lo que vale otro de reconocido mérito artístico. ¡Cuántas veces esta lamentable ignorancia habrá hecho concebir esperanzas quiméricas, y cuántas otras habrá asimismo lastimado los intereses de las familias!

Casos de esta especie hemos tenido ocasión de presenciar, y no pocos han sido los que han llegado á nuestra noticia. Penetrados como estamos de la importancia que encierra este asunto, digno, como al principio digimos, de especialísima atención, vamos á tratarlo con el detenimiento que requiere, examinándolo bajo los puntos de vista siguientes:

1.º Qué condiciones ha de reunir la persona llamada á desempeñar el delicado cargo de tasador.

2.º Cuáles han de ser igualmente necesarias para ponerse en aptitud de justipreciar una pintura.

3.º Á qué clase de consideraciones deberá ceñirse el artista tasador para el buen desempeño de su cometido.

Y 4.º Qué deberá tener presente el tasador para ser lógico en la apreciación que haga de los cuadros.

La primera y principal circunstancia de que debe estar adornado el perito tasador es, ya lo hemos dicho, una rectitud inquebrantable, para que, juzgando siempre con arreglo á conciencia, ni ceda al incentivo del medro personal, ni se doblegue á exigencias bastardas, elevando ó rebajando el valor de los objetos.

El cargo de tasador deberá ser desempeñado por un artista pintor y restaurador á la vez; circunstancias ambas, en nuestro juicio, muy necesarias para el mejor desempeño de su cometido.

La primera circunstancia, sin ir acompañada de la segunda, acaso no sería suficiente en la mayoría de los casos, á menos que especiales y no comunes conocimientos se encargaran de suplir la falta del segundo de los indicados requisitos.

Mas como quiera que la experiencia nos haya demostrado lo mucho que se ignora en materia de restauración, aun por algunos de aquellos que llevan con justicia el honroso título de artistas, no deberá extrañarse que sobre este punto insistamos, seguros de lo indispensable que es á un tasador reunir las cualidades preindicadas.

Nadie más que un artista, conocedor de la historia del Arte y de las diferentes maneras que tiene de manifestarse, puede estar al alcance de ciertos detalles que, por insignificantes que parez-

can á primera vista, han de ser siempre útiles para guiar la opinión y formar criterio cuando trate de aquilatar el mérito y valor material de un cuadro.

Averiguado que sea el autor de una pintura, y en esta investigación ha de haber el mayor cuidado y detenimiento; sabida la importancia y el grado de aprecio que en el Arte llegó á conquistar; conocida asimismo la Escuela á que pertenece, si es que autor conocido no puede señalarse; asegurada ó puesta en duda su originalidad, y por último, descubierta su procedencia, ya sea imitación ó copia, no hay duda que se tendrá mucho adelantado para señalar el valor que le corresponda, con lo cual habrá llenado su deber el artista, sabiendo á qué atenerse en cualquiera ocasión, y pudiendo obrar con entero conocimiento de causa.

¿Es dable á cualquiera, con sólo ser aficionado, emitir su opinión sobre la originalidad de un cuadro, marcar su autor, su Escuela, etc., etc., y señalar al propio tiempo su precio? Mucho nos costaría creerlo. A más de un reputado artista hemos oido decir, con una franqueza digna de alabanza, no serle posible determinar la mano maestra que ejecutó tal ó cual pintura, si es ó no original, á qué Escuela pertenece y qué valor pudiera dársela, remitiéndolo todo al juicio de otra persona conocedora y más autorizada por sus estudios especiales para decidir acerca de todos y cada uno de estos puntos.

Si un artista, familiarizado con los cuadros é identificado con las bellezas propias de determinados maestros; habituado al estudio de esas mismas obras, y ejecutando de continuo como á su profesión cumple, llega el momento de no saber responder categóricamente en materia de filiación, estilo y procedencia de una pintura, ¿cómo se quiere que un individuo ajeno al Arte pueda, sin un desapoderado orgullo, emitir su dictamen con todo el acierto y latitud que tan espinoso asunto exige?

El tasador, pues, según tenemos dicho, debe ser pintor y restaurador, ó por lo menos muy versado en la restauración, hermana, puede decirse, y auxiliar poderoso siempre de la primera.

Sin los conocimientos de la restauración y sin los medios de que ella dispone, por muy hábil y entendido que sea el artista, no podrá en muchas ocasiones estar al alcance del verdadero estado de conservación de una pintura, especialmente hoy, que apenas si habrá un cuadro completamente intacto, es decir, en su tela virgen, y tan puras y brillantes sus tintas en cuanto es posible, atendida la acción del tiempo, como cuando salió de las manos del autor. Acostumbrado á ejecutar, y reforzada su inteligencia

con la práctica de comparar, podrá, sin grande esfuerzo, conocer si un cuadro está bien ó mal restaurado, si se encuentra barrido ó deslavazado, si su estado actual permite recomposición y hasta qué punto, cuyas circunstancias, tenidas en cuenta, han de servir de base para la señalación de precio. Pasemos al segundo punto.

No es lo más común que todos los restauradores estén adornados de los conocimientos indispensables para deslindar el origen, importancia y calidad de las pinturas que deban ser objeto de tasación; y esto admitido, la calificación y valuación que de ellas hagan, ni podrá ser justa, ni arreglada.

Á la cualidad de restaurador ha de ir unida la de haber estudiado los orígenes del Arte, cuya guarda le está confiada; la formación y desarrollo de las Escuelas de pintura; los estilos especiales que las determinan y separan las unas de las otras, ya por el color, ya por la ejecución y composición, debiendo además tener conocimiento de los autores y sus discípulos más aventajados.

La historia sagrada y profana, la del Arte en general desde su origen y la de los artistas en particular, es un estudio de suma importancia para no confundir las Escuelas ni el estilo peculiar de cada autor, aparte de los medios empleados, así en la ejecución, como en los tipos, trajes, armas, mobiliario, etc., y demás accesorios de un cuadro.

La formación, desarrollo é importancia respectiva de las Escuelas constituyen otros tantos datos curiosos y por extremo interesantes para poder clasificar los cuadros, especialmente cuando en éstos no aparezcan claramente revelados sus autores. El conocimiento de los maestros y de los discípulos que siguieron su manera prestarán recursos para no cometer errores, que son muy comunes, atribuyendo á determinados artistas obras que, no tan sólo no hicieron, porque ó no habían nacido ó habían ya dejado de existir cuando fueron ejecutadas; confusión lamentable y por demás frecuente no estando al alcance de los estilos que cada artista emplea durante su carrera.

Teniendo presente las diferencias que separan á los maestros de sus discípulos é imitadores, no se caerá en el ridículo extremo de vituperar faltas que los primeros no cometieron, y de aplaudir bellezas que los otros no fueron capaces de concebir.

A merced de comparaciones continuas y del concienzudo estudio que se haga, estudio que, por muy detenido que sea, nunca ha de pecar de prolíjo, podrá el artista venir en conocimiento de

lo que es original, imitación ó copia. No es menos importante tener muy presente la manera de firmar de los pintores y las firmas puestas en algunos cuadros; firmas que en muchos casos deban su existencia á groseras y descuidadas falsificaciones.

Conveniente nos parece recomendar que como curioso entretenimiento, aparte de las muchas firmas que en su *Diccionario histórico de los pintores de todas las Escuelas desde el origen de la Pintura hasta nuestros días* publicó en 1866 M. Adolfo Siret, procure el artista copiar todas las que pueda, especialmente de los pintores españoles; que con las que trae el *Diccionario de Monogramas*, puede adquirir gran caudal de conocimientos para determinadas ocasiones.

Tan varios son los juicios que se forman tratándose de cuadros, que bien puede asegurarse que esta materia, por muy pocos estudiada, es la que más se presta á frecuentes controversias, no habiendo, por lo regular, dos opiniones unánimes.

En materia de pintura, todo el mundo se cree en el derecho de emitir su opinión y dar su parecer, por lo mismo que el asunto es de más difícil comprensión. Para conciliar en lo posible estas diferencias, y para que el tasador pueda cumplir dignamente su cometido, veamos á qué clase de consideraciones deberá ajustarse, que es el tercer punto de que ofrecimos tratar.

Primeramente, del examen que se tenga hecho de un cuadro, y de los estudios antes de ahora consignados, debe colegirse si es original, imitación ó copia; cuál es su verdadero estado de conservación; qué importancia tuvo el autor; á qué Escuela pertenece; si es ó no escaso el número de sus obras; la demanda que de las mismas haya entre los inteligentes y aficionados, y por último, qué aprecio ó valor material ha conseguido en el mercado.

La originalidad de un cuadro es en todas ocasiones la circunstancia más atendible, y esto, unido á su buena conservación, debe ser el principal regulador para la señalación de precio; sin estas dos circunstancias, dicho se está que, por muy importante que sea la obra, ha menester que el precio que se la señale se halle en consonancia con su estado.

Dejando para más adelante el razonar sobre las clases de deterioro que pueden producir la depreciación de una pintura, veamos ahora cuáles hayan de ser los originales que deban alcanzar mayor estima.

Sabido es que los jefes de Escuela, como fundadores, merecen ser colocados en primera línea, y que con arreglo á la importan-

cia de sus obras, deben justipreciarse, sin perder de vista su mérito respectivo y la escasez que de ellas se note. Conocidos son los maestros de todas las Escuelas para que nos detengamos aquí en enumerarlos; así, pues, siguiendo la marcha establecida, diremos que por rigorosa escala corresponde á sus discípulos el segundo grado de importancia, excepto aquellos que, por la celebridad que alcanzaron, merecen ser colocados al nivel de los maestros. El valor que á las obras de unos y otros se atribuya, ha de estar sujeto, por consiguiente, á iguales consideraciones, teniéndose presente el tamaño de los cuadros, la época más ó menos brillante de los autores, la importancia del asunto representado y los medios empleados para su desarrollo, para fijar la cantidad en que deba estimarse, porque es indudable que un cuadro no puede equipararse á un simple estudio, boceto ó retrato.

Los asuntos y tamaños de los cuadros influyen no poco para la venta, y esto se encuentra perfectamente explicado sin más que fijarse un momento en la manera de ser de la sociedad actual.

Hoy, por lo regular, los cuadros de asuntos místicos, á no haberlos ejecutado los más distinguidos profesores, no son estimados en lo que valen ni buscados, aun cuando estén bien desempeñados y en perfecto estado de conservación. Los goces materiales, sobrepuertos hoy á los del espíritu, que rechaza todo aquello que pueda tristecerle; lo reducido, por otra parte, de las habitaciones en lo general, son causa de que se dé mayor estimación á los cuadros de pequeñas dimensiones, y á una bacante medianamente pintada que á un cenovita magistralmente ejecutado por el valiente pincel del insigne Rivera el Espagnoletto.

Por consecuencia de no muy bien encaminadas restauraciones antiguas y modernas, se han perdido muchos cuadros, y entre ellos algunos debidos á los más celebrados maestros. El inconsiderado afán por una parte del impaciente aficionado, codicioso de investigar sin tino la clase de color que pueda tener un cuadro, bien que esté oscurecido por la suciedad que el tiempo ha ido amontonando, bien que se halle restaurado, despojándolo con sobrada ligereza de los repintes que lo cubrían, es causa en ocasiones de males irremediables.

La ignorancia, por otra parte, del comerciante rebuscador, y la esperanza del lucro, son también causa de innumerables profanaciones artísticas, como lo son no menos la falta de conocimiento y de instinto (hablamos en general) de los que en mal hora llegaron á poseer cuadros estimables.

Pero entre tantos verdugos y atormentadores del Arte, ningu-

no más cruel ni encarnizado que el insensato que, sin títulos de ninguna clase, y ciego de orgullo, presume de hábil restaurador, y en la ridícula creencia de que tan delicada profesión está reducida á rellenar agujeros y tapar grietas, baña de color todo el cuadro, recurriendo al barniz para que con su brillo disimule sus torpezas; todos, en fin, unos más y otros menos, han contribuido con sus indiscreciones á que una gran parte de los cuadros estén deslavazados, barridos y repintados. Los que como nosotros hayan tenido la curiosidad de estudiar y de seguir en lo posible las vicisitudes por que han pasado muchas pinturas, especialmente desde la extinción de los conventos; los que hayan podido apreciar las infinitas de todos géneros que en los palacios de los grandes fueron, desde épocas lejanas hasta los primeros años del siglo presente, el principal y más rico ornamento; los que, en fin, hayan recorrido las pequeñas colecciones particulares, habrán observado el sinnúmero de mutilaciones consumadas.

La imperiosa ley de la moda, según tenemos dicho en otro lugar, hizo relegar á las guardillas, sótanos y desvanes multitud de cuadros y muebles curiosos, sustituyendo los unos con el papel pintado y los otros con mezquinos muebles llamados del Imperio. Las pinturas que por fortuna se libraron de los perniciosos efectos de la polilla y de la humedad, vendidas las más por insignificantes cantidades, han enriquecido á varios que, aprovechándose de la ignorancia general, adquirieron importantes obras.

Muchos objetos curiosos de diversas épocas, de plata y oro, telas bordadas, tapices de todas clases, ornamentos sagrados, armas primorosamente cinceladas y mobiliario completo de apartadas épocas, esmaltes y libros con iluminaciones, etc., etc., hemos visto desde hace cuarenta años en las muchas prenderías, casas de antigüedades y en el Rastro, traídos por infatigables rebuscadores, que de haber sabido guardar las enormes sumas que han realizado, hubieran podido alcanzar una vida tranquila y sosegada.

Como todo en el día está sujeto al cálculo, pero no menos expuesto á las veleidades del capricho, no será extraño que lo que con tanto afán fué buscado y adquirido á elevados precios, se vuelva á ver nuevamente despreciado en los tugurios ó establecimientos antes citados. Los caprichos de la moda pueden mucho.

Hemos dicho que deberá tenerse en cuenta para la tasación de un cuadro, el estado en que se encuentre, esto es, si se halla en

perfecta ó mediana conservación, y si está barrido ó repintado. Conviene mucho advertir que el mal estado de una pintura es algunas veces aparente, pues que si consiste tan sólo en hallarse cubierta de groseros repintes, ó bañadas sus tintas de grueso ó amarillo barniz, efectos son éstos que pueden desaparecer fácilmente, quedando el cuadro en su primitiva lozanía y brillo.

El cuarto y último punto que nos resta tratar es: qué deberá tener presente el tasador para ser lógico en su apreciación.

De los precios que señale un perito depende la mayor parte de las veces ser fácil ó imposible su enajenación. A no estar un cuadro bien forrado y perfectamente restaurado, debe considerársele bajo dos puntos de vista, ó sea representando dos valores: uno al que su mérito le haga acreedor, y el otro por el gasto necesario que deberá hacerse en él para disfrutarle cual se merece, y poder apreciar en toda su extensión sus bellezas. Esto supuesto, y para abarcar en lo posible cuanto conduzca á ilustrar el presente trabajo y el objeto á que va encaminado, nos parece oportuno advertir que, para conciliar los intereses del comprador sin desatender los del dueño de los objetos valuados, debe procurar el tasador no desatender las anteriores indicaciones, con lo cual facilitará en su día la venta de los objetos que hubiese tasado.

La forma más á propósito y conveniente que el tasador deberá dar á la certificación ó pliegos de tasación habrá de ser la empleada generalmente en los catálogos. Para proceder con orden y claridad, comenzará por separar los cuadros, clasificándolos por autores ó Escuelas, y después por asuntos, sin mezclar los sagrados con los profanos, ni los cuadros de historia con los de género, ni éstos con los retratos, países, perspectivas y bodegones. Terminada esta clasificación, numerará los cuadros, guardando en esta operación el orden antes establecido.

En el borrador que forme, y que deberá guardar como resguardo, colocará el número al frente de la descripción; seguidamente determinará el asunto, su autor ó Escuela, copiando la firma si la hubiese, así como letreros y numeraciones, la materia sobre que está pintado, si tiene marco ó no, y sus medidas por centímetros, terminando con fijar la cantidad de tasación en casilla aparte; todo lo cual ha de ir autorizado al final con su firma. Los anteriores detalles, por nimios que parezcan, conducen, á más de la claridad que en operaciones de esta especie deben existir, á imposibilitar que pueda ser suplantado el objeto con otro de parecidas condiciones, bien por malicia ó por descuido.

Con respecto á la tasación de tapices, iluminaciones en pergaminos, miniaturas, acuarelas, esmaltes, dibujos originales, grabados, marfiles, esculturas, bajo-relieves, cerámica artística, etc., debe tenerse en cuenta cuanto llevamos dicho al hablar de los cuadros. Para la apreciación de iluminaciones, ya formen parte de libros manuscritos, ya estén separadas y procedan de aquéllos, habrá de considerarse la época á que corresponden, el grado de conservación, y su mayor ó menor importancia artística.

Para tener estos indispensables conocimientos, se hace preciso conocer los raros y preciosos manuscritos y códices enriquecidos con interesantes miniaturas, conservados en la Biblioteca del Real Palacio de Madrid, en la famosa del Escorial, en la Nacional, en la Colombina de Sevilla, la de Valencia y Barcelona, y en los Archivos de las catedrales de Oviedo, Toledo, Burgos, Gerona y otros más.

Con relación á los dibujos originales de los antiguos pintores, pocos son los que se encuentran hoy, pues si bien algunos aficionados á este género conservan más ó menos reducidas colecciones, los más interesantes andan esparcidos y cuidadosamente guardados en los Museos extranjeros consagrados á reunirlos, si bien podrán estudiarse los que posee la Biblioteca Nacional, que pertenecieron á D. Valentín Carderera, y los que perfectamente arreglados y clasificados han sido expuestos últimamente en el Museo del Prado por su Director D. Federico de Madrazo.

Hechos con frecuencia los dibujos sobre papel, como ligeros apuntes ó borrones, por todos los artistas desde los últimos años del siglo xv hasta nuestros días, han estado más expuestos que cualesquiera otros objetos á desaparecer. Esta circunstancia ha sido parte para que no hayan llegado hasta nosotros más que un escaso número, y éstos en su mayor parte desgastados y deslucidos, bien por haber perdido el vigor y la firmeza de los trazos, hechos generalmente por medio del lápiz de pizarra ó rojo, bien por los torpes restauros, bien por las manchas de todas clases, debidas á la acción del tiempo y al descuido.

Además de los lápices, acostumbraron algunos artistas hacer sus apuntes con ayuda de la pluma, manchando las sombras principales y estableciendo medias tintas por medio de aguadas, dando á los toques de luz con albayalde, lápiz blanco ó clareón.

Para apreciar la importancia y originalidad de estos trabajos, preciso es tener más que medianos conocimientos de la manera de hacer de cada pintor en particular, y que así como en los cuadros

dros, revelan por sus trazos, estilo de componer y modo de acentuar, la mano que los ejecutó.

Una observación de mucha monta debemos hacer en materia de dibujos, y es que algunos dibujantes de no escaso ingenio han ensayado los medios de sorprender la buena fe del aficionado falsificando dibujos y firmas, echando mano de papel antiguo, habiendo conseguido imitar con acierto y gracia la manera de apuntar, acentuar y manchar de tintas que determina y señala á los mejores artistas.

Con los grabados ha sucedido lo propio y en mayor escala que con los dibujos, pues sabido es las innumerables y repetidas falsificaciones que se han hecho de los principales maestros, con especialidad de las aguas fuertes de Rembrandt, Pol Pooter y los grabados de Alberto Dürer, Marco Antonio y otros grabadores. Para demostrar los rasgos característicos que se marcan en los dibujos de los principales pintores, como para señalar los de los afa-mados grabadores y aguafuertistas, sería preciso un libro de las proporciones del presente.

Las miniaturas, ya sean retratos, asuntos sagrados ó de la fábula, ejecutadas sobre marfil, tafilete, vitela y cabritilla, en cuyas obras tantas medianías han puesto á prueba su paciencia, alcanzan casi siempre escasa estimación, si bien deben exceptuarse algunos, aunque pocos, artistas ya conocidos por esta clase de trabajos.

Con respecto á los esmaltes y tierras cocidas, de que tantas preciosidades en variedad de asuntos, formas y brillantes colores esmaltados ha producido la Italia, Alemania, Francia, y desde muy antiguo la India, la China y el Japón, con tantas otras que fabricaron los árabes en España, y que siguieron imitando después las fábricas de Valencia, Toledo, Sevilla, Málaga, Talavera, Madrid é Islas Baleares, puede estudiarse su importancia, así como la de muchos otros objetos arqueológicos que marcan la historia del trabajo, en el notable y ya numeroso Museo arqueológico, inaugurado en Madrid en el mes de Julio de 1870. Entre varias obras que podrán consultarse para el estudio y entendimiento de la armería en general, y las de las marcas de las fábricas de cerámica antigua, figuran en primer término las siguientes: *La Edad Media y el Renacimiento*, por Paul Lacroix, 1848; la *Historia de la cerámica*, desde los primitivos tiempos hasta nuestros días, por Alberto Jacquemart, 1873; la de la misma especie en los siglos xv al xviii, con monogramas de las fábricas, por J. Marryat, Londres, 1857, y el *Diccionario de monogramas*, de

J. Brouillot, 1850, con otras no menos importantes que, tratando de lo mismo, se han publicado, y que sería prolijo enumerar.

Réstanos hablar de los paños tejidos con sedas y estambres, para demostrar la importancia de los hermosos tapices que desde los tiempos de Felipe IV hasta los primeros años de Fernando VII produjeron las fábricas establecidas en Madrid, llamadas de Santa Isabel y de Santa Bárbara, con lo cual podrá venirse en conocimiento de la inmensa riqueza que en este género de tejidos poseemos, y estudiar en ellos los de parecida índole que aún están esparcidos en las iglesias del reino y casas de particulares.

En su lugar correspondiente hicimos constar el origen y desarrollo de esta industria, y señalamos los grandes maestros de que se sirvieron las fábricas para tejer los ricos paños que han producido.

Para estudiar lo mejor que en esta clase de tejidos se ha fabricado en Flandes é Italia, ninguna nación como España reúne mayor número de tan preciadas joyas. Desde la época de Carlos V, para España sólo fueron fabricados notabilísimos y ya de antiguo celebrados tapices, que se conservan en el Palacio Real de Madrid (1). A unos ciento llegará su número, siendo expuestos una pequeña parte al público en la galería alta del Palacio, con motivo de ciertas festividades. Tan preciada colección, perfectamente guardada y cuidadosamente atendida, conserva en toda su pureza sus primitivos colores y fresca entonación. Una colección representa las famosas campañas del Emperador Carlos V; en otra las visiones de San Juan en su Apocalipsis; otra episodios sacados de la Biblia; otra motivados en la historia de los dioses de la gentilidad, con varios más de cacerías y países; y por último, los caprichosos y notablemente interpretados del excéntrico Jerónimo Bosco. Las inspiraciones más originales que la imaginación puede concebir, desde la ornamentación caprichosa hasta los asuntos más severos y difíciles, se ven admirablemente desempeñados por medio de las sedas, los estambres é hilillos de oro

(1) En la desastrosa época de nuestra independencia, y al poseicionarse el rey intruso del Palacio Real de Madrid, procuraron sus servidores averiguar el paraje donde pudieran estar custodiados los tapices, ya de antiguo conocidos.

Requerida la persona encargada de su guarda, no pudieron conseguir, ni por ofertas ni por amenazas, que señalase el lugar donde los tenía depositados. A este bueno y leal servidor se debe no fuesen conducidos á Francia, en unión de los cuadros y alhajas que constituyó el famoso botín tan célebre en la historia.

y plata; no de otro modo pudiera haberse honrado á sus autores Van-der-Weiden, Van-der-Goës, Memmeling, Alberto Dürer, Van-Eyck, Rafael, Julio Romano, Rubens, Jordaens, Martín de Vos y otros más.

Cualquiera otra nación estaría orgullosa de poseer lo que ninguna ha podido conseguir; pero desgraciadamente nuestra proverbial indiferencia, que no otras causas, ha sido el motivo de no haber pensado en la formación de un Museo de tapices, para que, reunidos todos, pudieran disfrutarse sin aguardar las ocasiones antedichas, que no suelen presentarse más que dos ó tres veces en cada año.

Si bien no de tanta importancia como la de las colecciones de tapices que acabamos de mencionar, los expuestos en las habitaciones del Palacio de San Lorenzo el Real demuestran claramente el grado de perfección que alcanzó por las fábricas españolas (1). Compónese la curiosa colección que tapiza por completo la multitud de aposentos, que constituyen una cuarta parte del edificio destinado á palacio, de 334 tapices, distribuidos de este modo: 8 de fabricación italiana, 21 franceses, 148 flamencos y 157 españoles. La mayor parte de los de estilo flamenco fueron fabricados en las fábricas citadas por cartones copiados de Teniers y otros pintores de la Escuela flamenca, y los restan-

(1) Con motivo de haber sido comisionado en el año de 1854 para la restauración de algunos cuadros del Monasterio del Escorial, á la vez de mi encargo, procedí á la formación de un Catálogo razonado de todas las pinturas que el célebre Monasterio contiene. El abandono que durante muchos años se había tenido, especialmente en lo tocante á cuadros, de los cuales ni una sencilla relación se había formado, á no ser las incompletas que el P. Sigüenza, el P. Santos y el P. Quevedo traen en sus interesantes descripciones impresas, hizo redoblar mis esfuerzos, pudiendo rastrear la existencia de importantes pinturas, y hallar en los desvanes y celdas, desde la exclaustración cerradas, infinidad de objetos artísticos y muebles curiosos, de que nadie tenía conocimiento.

En el expresado Catálogo, entre las varias notas estampadas, se podrá ver lo que llevamos dicho; sin embargo, por no hacer relación de algunos objetos importantes, citaremos los siguientes: una curiosísima papelera de acero cincelado que usaba en campaña el Emperador Carlos V; las cerraduras, trabajadas primorosamente, de las puertas principales del templo; muchas herramientas que sirvieron para la fabricación del edificio; muebles varios, pertenecientes á varones ilustres, y otros más que un día adornaron la reducida habitación del fundador; una especie de órgano portátil de fines del siglo XVI, y varias otras cosas pertenecientes al culto sagrado, con no pocos cuadros de Lucas Cangiasi, Tiziano, P. Veronés, Tintoretto y otros pintores menos notables de las Escuelas flamenca y española de últimos del siglo XV.

Creyendo que lo más conveniente sería, para la conservación de tanta preciosidad atesorada en el Real Sitio, nombrar uno ó dos artistas que estuvieran atentos al entretenimiento y restauración de todo ello, redacté un proyecto con este fin, adelantando la idea de traer a Madrid, si no todos, la mayor parte de los tapices del Real Palacio de Madrid; pensamiento que no se realizó, y únicamente, por los años de 1871, el Gobierno provisional de entonces pensó llevarla á efecto.

tes españoles, inventados por Goya, Bayeu, Maella, Carnicero y otros artistas.

Los asuntos de todos varían entre adornos del Renacimiento, asuntos sagrados y profanos, historia de Telémaco, países, bambochadas, costumbres del pueblo, y los notables de la época de Carlos IV en Madrid.

Con respecto á la colección que decora las habitaciones del Palacio Real del Pardo, no podemos precisar su número; pero si bien no es tan numerosa, no por eso deja de ser menos importante que la anterior, contándose muchas repeticiones de los inventados por Goya, con otros de pintores españoles (1).

El tasador y el curioso podrá consultar con aprovechamiento la *Historia de la tapiceria española*, que dió á luz en 1870 D. Gregorio Cruzada Villamil, y otras muy importantes de paños bordados y tejidos que se han publicado en Francia, con las marcas de las fábricas de antiguo establecidas en Flandes, Italia, Francia y España.

Terminados estos ligeros apuntes, sólo nos resta tratar de los honorarios que corresponden al tasador, en nada conformes, según los señalados por la Academia de San Fernando, con los estudios profundos que tiene que hacer.

A este propósito, únicamente diremos que, así como es justo poner á cubierto los intereses de los particulares, no lo es menos remunerar dignamente los trabajos del artista que, abandonando los cuidados de su profesión, acude á poner en juego sus conocimientos é inteligencia, para erigirse en centinela avanzado de los intereses ajenos.

La siguiente tarifa fué hecha por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, con motivo de haber sido consultada para el caso por el Ministerio de Fomento, y dice así:

(1) Marcada predilección demostró S. M. el Rey D. Alfonso XII hacia el Real Sitio del Pardo, acaso por haber sido el paraje donde residió antes de entrar en el Alcázar de sus mayores, ó también por sus aficiones á los ejercicios cinegéticos. Fueron ó no éstos los motivos, deseó que se restaurasen los techos del Palacio, y muy especialmente uno lindísimo, que fué borrado en su mitad, tomando una parte de la sala donde se luce para dar salida á otras habitaciones de menor importancia en la parte baja.

Al surgir ciertas dificultades, puestas por el arquitecto de la casa, por conducto del secretario de S. M. se me encomendó, no sólo la restauración y complemento del citado techo, sino también una reseña histórica de las vicisitudes por que había pasado el edificio desde su fundación, por ser el único Sitio Real que carecía de un libro de esta especie.

El boceto y la Memoria histórica fué presentado á S. M. y aprobado; mas á pesar de sus buenos deseos de que el pensamiento se cumpliese, ni aquél se realizó, ni ésta pudo ser publicada, lamentando el que esto escribe no haber podido conseguir, por más esfuerzos que ha hecho, vnelva á su poder el manuscrito y borrador, transpapelado, según creemos en la Intendencia de Palacio, ó envuelto entre los papeles del penúltimo Intendente.

TARIFA de los honorarios que deben percibir los profesores de pintura, escultura y grabado, y los restauradores, cuando ejercen como peritos tasadores de objetos de Bellas Artes.

	Valor de los objetos tasados	Tanto por ciento de derechos de tasación
Hasta	200 escudos.....	2,00 por 100 reales.
Desde	200 á 400.....	1,50 —
Desde	400 á 600	1,33 —
Desde	600 á 800.....	1,25 —
Desde	800 á 1.000.....	1,20 —
Desde	1.000 á 1.500.....	1,07 —
Desde	1.500 á 2.000.....	1,00 —
Desde	2.000 á 3.000.....	0,87 —
Desde	3.000 á 4.000.....	0,72 —
Desde	4.000 á 5.000.....	0,64 —
Desde	5.000 á 6.000.....	0,58 —
Desde	6.000 á 7.000.....	0,54 —
Desde	7.000 á 8.000	0,51 —
Desde	8.000 á 9.000.....	0,49 —
Desde	9.000 á 10.000.....	0,47 —
Desde	10.000 á 20.000.....	0,45 —
Desde	20.000 á 30.000.....	0,42 —
Desde	30.000 á 40.000.....	0,40 —
Desde	40.000 á 50.000.....	0,35 —
Desde	50.000 á 60.000.....	0,30 —
Desde	60.000 á 70.000.....	0,28 —
Desde	70.000 á 80.000.....	0,25 —
Desde	80.000 á 90.000.....	0,23 —
Desde	90.000 á 100.000 en adelante.....	0,22 —

Madrid, 9 de Octubre de 1867.

NOTICIA
DE LOS PRINCIPALES PINTORES ESPAÑOLES
CON OTROS DESCONOCIDOS

Digna será siempre de alabanza para cuantos se dedican al estudio de las Bellas Artes en España, la obra que con el título de *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, publicó la Real Academia de San Fernando, y escribió el académico de la misma, D. Juan Agustín Cean Bermúdez.

La difícil tarea que se impuso el autor, guiado tan sólo de su amor al Arte y á las glorias de su patria; el improbo trabajo á que hubo de entregarse, y que dió por fruto el inmenso arsenal de curiosos é interesantes datos hallados entre el polvo de los archivos de las catedrales y monasterios, con los de otros documentos que con incansable solicitud fué allegando, entre los cuales figuraban en primera línea la preciosa colección de dibujos originales de los más celebrados artistas nacionales y extranjeros (1), fueron parte á que, robustecida la idea y allanadas las dificultades, viese realizado al fin el objeto que se propuso, por más de un concepto digno de gratitud y reconocimiento.

Sin detenernos á analizar punto por punto y refutar algunas falsas apreciaciones, hijas de la manera de ver que se tenía por entonces en materia de artes, ni menos pretender menoscabar la fama que se conquistó el autor, nos cumple manifestar que una obra de semejante naturaleza es superior á todo encomio, sea

(1) Tan interesante colección fué cedida por los herederos de Cean en 1865 á M. Pablo Lefort, cuyos dibujos poco tiempo después fueron vendidos en París.

cualquiera el aspecto bajo el cual se la considere, é incalculable el beneficio que se hizo con publicarla; beneficio inmenso que aun hoy parece desconocerse por algunos que, sin dejar de consultarla, se atreven á exigir más conocimientos estéticos de las Escuelas que en ese curioso libro se registran, y más gala de estilo y de lenguaje.

La publicación del *Diccionario* puede decirse que fué providencial, como no lo fué menos la existencia de un hombre tan especial como Cean Bermúdez para acometerla y llevarla á cumplido término. A no haberlo realizado en una época de tanta quietud y sosiego, hubiera sido más tarde muy difícil y hoy completamente imposible. He aquí por qué este monumento inapreciable, elevado al Arte, es y será siempre un libro de provechosa consulta y un sólido fundamento para proseguir y mejorar en cuanto sea dable el estudio completo de la Pintura española.

Los grandes centros que tuvo á su disposición Cean Bermúdez, y la infinidad de documentos que con toda tranquilidad de espíritu pudo consultar, hoy en su mayor parte han desaparecido para siempre, sin que se sepa adónde han ido á parar. El examen detenido que hizo de ciertos papeles, y que con su acostumbrada exactitud insertó al describir la historia particular de ciertos artistas, hace menos sensible la pérdida. Con la relación de los cuadros que registra, citando al describirlos los sitios que ocupaban en las iglesias, y la de otros que existían en casas de particulares, pudo conseguirse averiguar el paradero de muchos de ellos; importantes datos que en más de una ocasión se han podido utilizar, y que han venido á suplir el poco acierto que hubo para recogerlos cuando la extinción de las órdenes monacales.

Sin parar mientes en las tristes vicisitudes por que ha pasado nuestro país desde entonces, es lo cierto que hoy las provincias se ven despojadas del interés que sus monumentos inspiraban, manteniendo viva la curiosidad de los viajeros.

Dejemos para otra pluma más hábil y entendida que la nuestra la difícil tarea de comentar y ampliar con más datos la historia de los pintores españoles que aún permanecen desconocidos, y que por sus obras, esparcidas por España, merecedores son de que sus nombres, ya que no completas biografías, salgan para siempre de las densas tinieblas que los ocultan.

Reuniendo los datos que los amantes de las Bellas Artes en España tienen recogidos; copiando las firmas de algunos de los cuadros expuestos en los Museos provinciales, con otros que aún se hallan por dicha colocados en los sitios para que fueron hechos

en las iglesias del reino; inspeccionando al propio tiempo las colecciones que los aficionados han ido formando; registrando los manuscritos de los archivos de las catedrales, parroquias y monasterios, con los demás sitios donde se custodian libros, códices y pergaminos, abrigamos la esperanza de que, merced á estas especulaciones, saldrían á luz, no sólo nombres desconocidos de artistas, como también antecedentes de muchas obras que ejecutaron en determinadas localidades, con otros datos que llegarían á servir para esclarecer muchas dudas que sobre el Arte en general ocurren al escribir su historia. Los pocos escritores que se han dedicado en nuestra patria al estudio de las Bellas Artes han prestado en ocasiones varias considerables servicios, publicando en periódicos ó revistas de artes más ó menos extensos artículos biográficos, y sacando de la obscuridad algunos nombres ignorados. Entre estos ilustrados escritores justo será que citemos á don Valentín Carderera, incansable colecciónador de toda clase de documentos relacionados con los estudios arqueológicos y artísticos; á D. Manuel Remón Zarco del Valle, erudito escritor y no menos incansable investigador de cuanto tiene conexión con las artes, y á D. Pedro de Madrazo, elegante y castizo escritor, y profundo conocedor de las mismas.

No debemos concluir sin dedicar un recuerdo de gratitud que los artistas contemporáneos debemos rendir al laborioso cuento modesto escritor D. Manuel Ossorio y Bernard, que á fuerza de trabajo, y sin protección de ninguna especie, dió á la estampa un *Diccionario de artistas contemporáneos*, obra que será siempre consultada con interés.

El extracto que hacemos del *Diccionario* de Cean Bermúdez tiene dos objetos: el de agrupar los pintores en el género en que se han distinguido, facilitando el medio de hallar el autor de determinado cuadro, y el de incluir entre los ya conocidos otros más ignorados hasta hoy, y que á fuerza de paciencia y continuadas investigaciones hemos conseguido descubrir. Bien quisiéramos dar más detalles biográficos; pero no habiéndonos sido posible, nos habremos de circunscribir á los escasos que del examen de sus obras han surgido. Con relación á la multitud de artistas que en el siglo xv y principios del xvi florecieron, muy pocos hemos podido averiguar, pues ya sea por modestia ó por costumbre, contados han sido los que firmaron sus obras.

La estrella puesta al lado de los apellidos indica los que hasta de ahora eran ignorados.

PINTORES DE HISTORIA

- ***Abril (J. Alberto).**—Residió en Valladolid por los años de 1620; buen colorista y dibujante.
- Acevedo (Cristóbal).**—Murcia, siglo XVII.—Regular colorido, correcto en el dibujo. Discípulo de B. Carducci.
- ***Adislas (Andrea).**—Pinx, 1771.—Así firma una Dolorosa pintada sobre cobre y algo menor que el natural. Por el estilo de pintar parece valenciano el autor.
- Adriano.**—Siglo XVII.—Residía en Córdoba, y fué discípulo de Pablo de Céspedes; 1630.
- ***Albano (T. R.).**—1730.—Así está firmado un cuadro representando un San José trabajando en su taller, acompañado de la Virgen y el Niño Dios; por su estilo pertenece á la Escuela española.
- ***Alemani.**—Pintaba en Cataluña en el siglo XV.
- Alfón (J.).**—Pintaba en Toledo por los años 1438.
- ***Alfonso.**—Pintor en Cataluña en la misma época.
- Alvarez (J.).**—Discípulo de B. Carducci; residía en Murcia en 1638.
- Amaya.**—Discípulo de V. Carducci; residía en Segovia en 1682.
- Antolínez (Francisco).**—Sevilla; murió en 1776.—Siguió la Escuela de Murillo; buen color, regular dibujo.
- Antolínez (J.).**—Sevilla, 1639-1676.—Discípulo de Ricci.
- Arco (Antonio del).**—Nació en 1625, murió en 1700.—Fué discípulo de Pereda; mucho manejo de color, pero descuidado en el dibujo.
- Ariás (Antonio).**—Madrid; murió en 1684.—Fué discípulo de Pedro de las Cuevas; tuvo manejo de color y regular dibujo.
- ***Arias Maldonado (Bernardo).**—Fué uno de los pintores que inauguraron la Academia fundada en Sevilla por Murillo.
- ***Armas (Juan de).**—Uno de los profesores que contribuyeron á la formación y sostenimiento de la Academia que estableció en Sevilla Murillo.
- Arredondo.**—Colmenar de Oreja, 1653.—Discípulo de Ricci, y como su maestro, buen colorista; murió en 1702.
- Avellaneda (Francisco de).**—Pintor y escultor. Tenemos noticia de este artista por una tabla que representa á San Cosme y San Damián, firmada en 1482 (1).

(1) Suponiendo que se refiera á este artista un curioso manuscrito perteneciente al siglo XVII que nos fué proporcionado en 1880, lo copiamos por creerlo interesante: «En este año, y en el día 18 de Junio, murió en esta corte repentinamente Francisco de Avellaneda, de edad de ciento diez y siete años y veintiún días.

»Había sido uno de los famosos escultores del reino. Las obras que dejó de su mano son unos preciosos monumentos que acreditan su grande habilidad. Fué tres veces casado. Sospechando que su segunda mujer no le era fiel, fingió un viaje á Toledo por quince días, pero no salió de Madrid por ver si podían justificar así los recelos que ya tenía. Para esto se previno antes de llaves maestras que pudiesen facilitarle sigilosamente la entrada en

Ayala (Bernabé de).—Sevilla; murió en 1672 á 73.—Discípulo de Zurbarán, á quien imitó.

***Baeza** (Florestán).—Aparece como tasador de unos trabajos hechos por Juan Lucas de Melgar para el Marqués de Velada, en la villa del mismo nombre, fecha 3 de Marzo de 1624.

***Bal** (Melchor del).—Siglo XVII.—Se distinguió por su buen color, aunque de incorrecto dibujo; en la colección del Duque de Pastrana hay obras suyas.

***Barrida** (Fr. Iñigo).—Dibujante á la pluma y retratista en el siglo XVII; también hizo algunos cuadros de composición.

Barroso (Miguel).—Consuegra, 1538; murió en 1590.—Discípulo de Becerra; correcto en el dibujo, pero frío de color.

***Bayeu** (Francisco).—Zaragoza, 1734-1795.—Discípulo de Luján.

***Bayeu** (Fr. Manuel).—Nació en Zaragoza á mediados del siglo XVIII; hermano de D. Francisco y D. Ramón, de quien fué discípulo, y cuyo estilo tomó; murió en la Cartuja de las Fuentes, donde profesó.

Becerra (Gaspar).—Baeza, 1520-1570.—Corrección de dibujo, como el de la Escuela romana.

Benedicto (Roque).—Pintor valenciano; murió en 1735.—Discípulo de G. de la Huerta, con quien se confunde, aunque incorrecto.

***Bernarech** (Carlos).—Siglo XVIII.—Por su manera de pintar pertenece á la Escuela valenciana.

Berruguete (Alonso).—Paredes de Nava, 1480?—Estilo de Miguel Angel.

Bocanegra (P. Atanasio).—Granada; murió en 1688.—Discípulo de Alonso Cano; buen gusto de color.

Borgoña (Juan de).—Siglo XV; Toledo.—Estilo de la Escuela italiana.

Borras (Fr. Nicolás).—Concentaina, 1530; murió en 1610.—Discípulo de Juanes, á quien imitó.

***Borrassa** (Luis).—Pintaba en Barcelona en los últimos años del siglo XVI.

su casa, lo que efectuó á la noche; y habiendo encontrado á su esposa en brazos de su amante, á ella y á él traspasó muchas veces los pechos con una daga; y habiéndoles dejado en la misma cama, llamó á su suegra, que vivía inmediata á su casa, diciéndola acababa de llegar de Toledo, y que á su hija la había dado un accidente. Con esto se pasó á Portugal, donde permaneció un año, y al cabo de él se indultó y volvió á su casa.

»Al año y medio inmediato volvió á casarse, y el día de su boda, en el acto de la comida, dijo á la novia á presencia de los convidados estas palabras: «El acto presente es para mí de tanta solemnidad y alegría, que así como lo hago con las palabras, me precisa manifestarlo con las obras, y por eso voy á regalarte, mujer mía, una alhaja tan preciosa como digna de tu estimación. Lo que te encargo es que no se pase día sin que la veas, que en ella encontrarás un espejo, el más precioso, que mudamente te sepa dirigir á la perfección, sin darte lugar á que ni aun con el pensamiento ofendas á tu esposo.»

»Causaron mucha admiración en todos los circunstantes estas razones del novio; pero la tuvieron mayor cuando vieron que éste sacó de un arca la alhaja tan decantada, y que ésta era la misma daga con que dió muerte á su otra mujer, en la que estaba todavía bien clara la sangre.

»Murió, como se ha dicho, de repente, estando concluyendo una estatua de San Antonio que le había encargado para su oratorio la Duquesa de Uceda.»

- Bru (Vicente).** — Valencia, 1682-1703. — Discípulo de Conchillos.
- ***Cabrera (Antonio).** — Siglo XVIII. — Regular dibujo; entonación fría.
- Cabrera (Jerónimo).** — 1570. — Discípulo de Becerra, á quien imitó.
- Cáceres (Francisco).** — Siglo XVII. — Estilo de Escalante.
- ***Calderón de la Barca (Vicente).** — Nació en 1762; murió en 1794.
- ***Calvo (Juan).** — Pintor aragonés del siglo XV.
- Camilo (Francisco).** — Madrid; murió en 1671. — Discípulo de P. de las Cuevas; buen color, un tanto mezquino en el dibujo.
- ***Campo (Juan).** — Siglo XVIII. — Discípulo de D. Francisco Bayeu.
- ***Campos (Joaquín).** — Siglo XVIII.
- ***Canedo (Joaquín).** — Siglo XVII. — Se ven obras suyas en Valladolid; mediano color y poca corrección en el dibujo.
- Cano (Alonso).** — Granada, 1601-1667. — Discípulo de Pacheco; estilo franco, buen color y buen dibujo.
- Cano (Joaquín).** — Sevilla; murió en 1784. — Copiante de Murillo.
- Cano (Juan).** — Valdemoro, 1656-1696. — Discípulo de Camilo; pintó abanicos.
- ***Cantallons.** — Pintor catalán del siglo XVIII. — Tiene obras en el Museo Provincial de Barcelona.
- ***Caraca (Juan).** — Siglo XVII. — Tiene obras en el Escorial; mediano colorista.
- Carbajal (Luis de).** — Toledo, 1531-1613. — Discípulo de Villoldo; buen dibujo, color frío.
- ***Carbajal (Matías).** — Siglo XVII; Sevilla. — Contribuyó á la Academia fundada por Murillo.
- ***Cárdenes (Bartolomé).** — Siglo XVII. — Pintor de la Escuela de Madrid.
- ***Cardón (Enrique).** — Siglo XVII. — Pintor discípulo de Orrente; valentía en el pintar.
- Caro (Juan).** — Carmona, siglo XVII. — Discípulo de Zurbarán, á quien imitó.
- ***Caro (Pedro).** — Siglo XVII. — Discípulo de Velázquez (1).
- ***Carrasquilla (Pedro).** — Siglo XVII. — Residía en Baena y pintaba por encargo del Conde de Cabra.
- Carreño (Juan).** — Avilés, 1614-1685. — Discípulo de P. de las Cuevas; buen color, avandicado.
- Castañeda (Gregorio).** — Valencia, siglo XVII. — Imitó á Francisco Rivalta.

(1) En la escogida colección de cuadros que poseía el Sr. Marqués de Remisa había uno de medianas proporciones y admirablemente ejecutado, que representaba el acto á que se refiere el documento siguiente, extractado de otro contemporáneo: "El día 29 de Septiembre de 1624 murió en su convento de la Santísima Trinidad de Madrid el beato Simón de Rojas, á cuyo entierro y honras acudieron varias órdenes religiosas y notables predicadores. Dieronle sepultura en un nicho de la capilla de los Remedios de dicho convento, dándose principio á las informaciones necesarias para su beatificación; y habiendo llegado la aprobación de Su Santidad Urbano VIII, dispuso el Rey D. Felipe IV procesiones y fiestas que, terminadas, se sacó el cuerpo de donde había sido depositado, en esta forma: entraron dos maestros de obras, á los cuales se les juramentó, y después de haber declarado que, según reconocían, no se había abierto la parte donde estaba el cuerpo, rompieron la pared y sacaron el ataúd, y recibiéndolo en hombros los que se hallaron más

- Castexón Mad.**—Siglo xvii.—Pertenece su estilo á la Escuela madrileña; buen color.
- ***Castilla (Andrés).**—Siglo xvi.—Discípulo de Luis de Vargas.
- Castillo (Agustín).**—Sevilla, 1565-1626.—Discípulo de L. Fernández; manejo de color, corrección de dibujo.
- Castillo (Antonio del).**—Córdoba, 1603-1667.—Discípulo de Zurbarán.
- Castillo (José).**—Madrid, 1737-1793.—Discípulo de D. J. Romeo; mucha inventiva, incorrección de dibujo, medianía en el color.
- Castillo (Juan del).**—Sevilla, 1584-1640.—Discípulo de Luis Fernández; corrección en el dibujo, mediano color.
- ***Castro (Leonardo Antonio de).**—Siglo xvii.—Pintaba en Cabra (provincia de Córdoba), para el convento de Capuchinos.
- Cavezalero (Juan Martín).**—Almadén, 1635-1673.—Discípulo de Carreño, á quien imitó.
- Caxes (Eugenio).**—Madrid, 1577-1642.—Correcto en el dibujo.
- ***Cejalde (Antonio).**—Siglo xvii.—Uno de los pintores que contribuyeron al establecimiento de la Academia que fundó en Sevilla Murillo.
- Cerezo (Mateo).**—Burgos, 1635-1685.—Discípulo de Carreño, á quien imitó y superó en vigor de color.
- Céspedes (Pablo de).**—Córdoba, 1538-1608.—Grandiosidad en el dibujo y brillantez de color.
- Cieza (Jerónimo).**—Granada; murió en 1677.—Discípulo de Cano, á quien imitó.
- Cieza (José de).**—Granada, 1636-1692.—Mediano dibujo.
- Cieza (Vicente).**—Granada; murió en 1701.—Discípulo é hijo del anterior; sus obras se confunden.
- Clarós (Fr. Luis).**—Valenciano, siglo xvii.
- ***Coello.**—Tiene obras en el Museo Nacional.
- Coello (Claudio).**—Madrid; murió en 1693.—Discípulo de F. Ricci; buen dibujante y colorista.
- Collado (Juan).**—Valencia; murió en 1777.—Discípulo de Richarte.
- Conchillos (Juan).**—Valencia, 1641-1711.—Discípulo de Marc.
- Córdoba (P. de).**—Córdoba, siglo xv.
- Correa (Diego).**—Siglo xvi.—Estilo florentino.

cerca, lo pusieron en dos bñfetes que había cubiertos con paño de brocado y cuatro blandones; el Provincial, que era entonces el maestro Fr. Hortensio Phelix Palavecino, entregó la llave del ataúd al Cardenal Presidente, quien la puso en manos de los jueces, y habiéndole abierto, salieron gran cantidad de mariposas blancas, y en el mismo instante, sin saberse quién tuvo tal cuidado, tocaron la campana del Ave María; hallóse el cuerpo entero, sin faltarle cosa alguna, y con mucha carne, particularmente en el pecho; el hábito sin polilla ni daño; llegó el Cardenal á besarle los pies, y los demás prelados y señores, sin percibirse ningún mal olor, de que dió fe el notario de la causa; siguióse la entrada de dos médicos y dos cirujanos que, sacando el cuerpo del ataúd, le pusieron en pie, teniéndose como si estuviera vivo, y no hallando que le faltase cosa alguna, declararon ser sobrenatural, con lo que, feneido este acto, se volvió á cerrar el ataúd, recogiendo la llave el maestro Vellón, uno de los jueces.»

- *Correa (Juan).—Siglo XVII.—Escuela madrileña; buen manejo de color, de vigorosa entonación.
- *Correggio (Juan Antonio).—Sevilla, siglo XVII.—Buen color; discípulo de Murillo.
- Cosida (Gregorio).—Zaragoza, siglo XVII.
- *Cubrián (Francisco).—Sevilla, siglo XVII.—Discípulo de Zurbarán; gracia en el dibujo, fuerza de claro-oscuro.
- Cuevas (Huesca).—Siglo XVI.—Discípulo de Pelegret.
- Cuevas (P. de las).—Madrid, 1568-1635.—Mejor dibujante que colorista; gran teórico.
- Chavarito (Domingo).—Granada, 1676-1750.—Discípulo de Risueño.
- Chirinos (Juan).—Madrid, 1564-1620.—Parece haber sido discípulo del Greco.
- *D. Sn. Ga. Ps. Ra. faciebat.—De esta manera se encuentra firmado un retrato de D. Manuel Coloma, Caballero de Santiago, Marqués de Canals y Capitán general de artillería en el siglo XVIII, que existe en el Museo Provincial de Salamanca.
- *Dauder (Miguel).—Siglo XVI.—Discípulo de Sánchez Coello.
- Delgado (Manuel).—Siglos XV y XVI.
- *Delito (Andrés).—Siglo XVII.—Discípulo de Claudio Coello.
- Díaz (Diego Valentín).—Valladolid, siglo XVII.
- *Díaz (Diego).—Siglo XVII.—Contribuyó a la fundación de la Academia de Sevilla.
- Díaz (Gonzalo).—Sevilla, siglo XV.
- *Diego Frutos (G.), f.t., año de 1732.—Así está firmado un gran cuadro de composición que representa a San Francisco haciendo renuncia de sus bienes en manos del Obispo de Asís. Según las buenas máximas de color que se ven, sostuvo la tradición de la buena Escuela madrileña.
- *Díez de Ferreyras (Diego).—Valladolid, siglo XVII.—Estilo de Carducci (Vicente).
- Domenech (Antonio).—Valencia, siglo XVI.—Discípulo del P. Borrás.
- *Enríquez (Nicolás).—Residía en Méjico en 1771.—Por su manera de hacer parece haber aprendido en Italia.
- Escalante (Juan Antonio).—Córdoba, 1620-1670.—Discípulo de Ricci, estilo veneciano.
- España (Juan de).—1521.—Discípulo de Peruggino.
- Espinosa (Andrés de).—Burgos, siglos XV y XVI.
- Espinosa (Jacinto Gregorio).—Concentaina, 1600.—Buen dibujo, color vigoroso.
- *Esteve (Agustín).—Madrid, 1798.—Firmó unos cuadros de asuntos sagrados y un retrato de la Marquesa de Astorga.
- *Faber (T.).—1778.
- Fernández (Alejo).—Siglo XV.
- *Fernández (Antonio).—Trabajó para el palacio del Marqués de Velada por los años de 1624, según aparece de un recibo firmado en Velada.
- Fernández (Francisco).—Madrid, 1605-1646.—Discípulo de V. Carducci.

- Fernández (Luis).—Madrid, 1596-1654.—Discípulo de E. Caxes, á quien imitó.
- Fernández Navarrete (Juan).—Logroño, 1526.—Discípulo de Tiziano, de quien tiene su estilo.
- Ferrer (P. Juan).—Mallorca, siglo XVIII.—Discípulo de Mezquida.
- *Fontanet.—Pintaba en Cataluña en el siglo XV.
- *Frutuoso.—Así se hallan firmadas dos miniaturas y otros adornos de un libro de horas de D. Fernando I en 1055, que se conserva en la Biblioteca de Santiago.
- Fuente (Juan de la).—Granada, siglo XVII.—Fuerza de claro-oscuro, color veneciano.
- Galcerán.—Zaragoza, siglo XVII.
- Galván (Juan).—Lucena, 1598-1658.
- Gallegos (Fernando).—Salamanca, siglos XV y XVI.—Gran dibujante y colorista.
- García (Bernabé).—Madrid, 1679-1731.—Discípulo de J. Delgado.
- *García (José).—Pintor de historia y discípulo, según su estilo y manejo de color, de Carreño de Miranda. El cuadro de donde se ha copiado la anterior firma representa á San Agustín en su conversión; el dibujo es correcto, y sobre todo excelente el colorido, digno por su frescura y brillantez de Rubens.
- García de Miranda (Juan).—Madrid, 1677-1749.—Discípulo de J. Delgado; buen color, dibujo mediano.
- García Hidalgo (José).—1656?—Discípulo de Villacis.
- Garzo (Juan).—Sevilla.—Discípulo de Murillo, á quien imitó; murió en 1729.
- Gasull (Agustín).—Valencia, siglo XVIII.—Discípulo de Maratta.
- Gassen (Francisco).—Murió en Barcelona en 1658.
- Gaudín (El P. Luis Pascual).—Villafranca, 1556-1621.
- Germán Llorente (Bernardo).—Sevilla, 1685-1715.—Estilo de Murillo, llamado «El Pintor de las Pastoras».
- Giachinetti González (Juan).—Madrid, 1674-1696.—Estilo veneciano.
- Gilarte (Mateo).—Valencia, 1648-1700.
- Gil de Mena (Felipe).—Valladolid, 1600-1674.—Discípulo de Van-Der Hamen.
- Gilló (Florencio).—Valenciano, siglo XVIII.
- Giménez de Illescas (Bernabé).—Lucena, 1613-1671.—Estudió en Roma.
- Giménez Donoso (José).—Consuegra, 1628.—Estudió en Roma; murió en 1690.
- Giménez (Francisco).—Tarazona, 1598-1666.—Estudió en Roma.
- Giménez (Francisco Manuel).—Sevilla; murió en 1792.—Discípulo de D. Martínez.
- Gimeno (Matías).—Siglo XVII; Castilla.
- González (Bartolomé).—Valladolid, 1564-1627.—Discípulo de E. Caxes.
- González Becerril (Juan).—Discípulo de Berruguete.
- González de Cedillo (Antonio).—Toledo.—Discípulo de Ricci.

González de la Vega (Diego).—Madrid, 1622-1697.—Discípulo de Ricci.
González Ruiz (Antonio).—Murió en 1785.—Discípulo de M. Hovasse.
González Velázquez (Antonio).—Madrid, 1729-1793.—Discípulo de Corrado.

González Velázquez (Luis).—Madrid, 1715; murió en 1764.

González Velázquez (Zacarías).—Madrid, 1783-1834.—Hijo y discípulo del anterior.

Gómez de Valencia (Felipe).—Granada, 1634; murió en 1694.—Discípulo de Cieza (Gregorio); estilo de Cano.

Gómez de Valencia (Gregorio).—Hijo y discípulo del anterior.

Gómez (Juan).—Murió en 1597.

Gómez (Martín).—Siglo XVI.

Gómez (Salvador).—Valencia, siglo XVII.—Discípulo de J. G. Espinosa.

Gómez (Sebastián).—Granada, siglo XVI.—Estilo de Cano.

Gómez (Sebastián).—El Mulato de Murillo; discípulo del mismo, cuyo estilo imitó.

*Gómez (Vicente Salvador).—Pintor que residía en Valencia en el siglo XVIII; sus obras se conservan en el Museo Provincial de dicha ciudad.

*Guañabens.—Artista catalán del siglo pasado, del cual se conservan dos grupos de Serafines en el Museo Provincial de Barcelona.

*Guerrero de Tovar (José).—Artista desconocido del siglo XVIII, que por su estilo, colorido y manera de hacer debió haber estudiado en la Escuela de Madrid. El cuadro de donde se ha sacado la firma se encuentra en el Escorial, al núm. 321, y representa á San José con el niño Dios; figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Guilart (P.).—Siglo XVI; Cataluña.

Guillén (P.).—Sevilla.—Murió en 1793.

Guirró (Francisco).—Barcelona, 1630-1700.

*Gutiérrez (Fr. Vicente).—Pintor valenciano; no se tienen más noticias de este artista del siglo XVIII que algunas pinturas firmadas, existentes en el Museo Provincial de Valencia.

Gutiérrez (J. Simón).—Sevilla.—Discípulo de Murillo; murió en el siglo XVIII; imitó á su maestro.

Hartalejo (Fr. Antonio Manuel de).—De este pintor, hasta ahora desconocido, no sabemos más que lo que él mismo consignó en el retrato que más abajo se describe, diciendo que lo copió, y que fué Maestro de la religión mercenaria en el convento de Soria (1).

(1) El retrato del gran poeta es de más de medio cuerpo y tamaño natural. Casi de frente, aparece sentado en un ancho sillón de brazos, con forro carmesí y clavos dorados. Viste el hábito blanco de los Mercenarios, y en el escapulario el escudo de la Orden; en la mano derecha tiene un libro de oraciones, y con la izquierda sostiene una carta en que está escrito: *Br. Vmo. Pe. Sor.....*—Fondo gris, y en el lado derecho una pilastra.—Cubrele la cabeza hasta el cerquillo un gorro de seda negro; frente ancha, ojos negros, nariz aguileña, boca bien proporcionada, un tanto sumida por la edad, que vendrá á ser de setenta y tres años; labios delgados, y la barbilla prolongada.—Su actitud pensativa, su mirar humilde y su semblante enjuto, aunque de sonrojado color, revelan más bien al asceta que al festivo y satírico escritor cuyas chispeantes comedias hicieron las delicias de su

Hermes (Isaac). — Zaragoza, siglo XVI.

Herrera Barnuevo (Sebastián). — Madrid, 1619-1671. — Estilo de Cano.

época; es verdad que tan bellísimas producciones fueron escritas antes de que tomase el hábito de la Merced. — Por bajo del retrato, á todo lo ancho del cuadro, se lee lo siguiente:

«El R. P. M. Fr. Gabriel Tellez, Comendador que fué de esta provincia, hijo de este convento, varon de insigne prudencia, predicador y maestro en Teología, definidor y cronista de la Orden. — Fabricó el retablo principal, el camarín, los colaterales y todo el *adorno que se ve en la nave de la iglesia. Dejando la sacristía llena de preciosas alhajas y ornamentos para el culto.* — Nació en Madrid en 1572. — Murió en 12 de Marzo de 1648, á los 76 y 5 meses de edad. — Fr. Antonio Manuel de Hartalejo, Maestro general de la Religión, hijo tambien de este convento, copió este retrato.»

Esta importante leyenda viene á descubrirnos interesantísimos detalles, hasta hoy envueltos en la mayor obscuridad, sobre el nacimiento y muerte del Maestro Tirso de Molina, y sobre otros asuntos con él relacionados, no menos importantes y dignos de un detenido examen.

Antes de todo, debemos hacer constar que el hallazgo de tan curioso retrato, cuya perdida habían lamentado, entre otros biógrafos del Maestro Tirso, los Sres. Hartzenbusch, Mesonero Romanos y Lu Barrera, se debe, como casi siempre, á uno de esos incansables rebuscadores de antigüedades, sin inteligencia y sin más mira que el lucro, que acertando á pasar por Soria, se lo presentaron para su venta. Posteriormente quiso la suerte que me lo confiaran para su restauración, y descubriendo la inscripción antes citada, vi con inmenso gozo que la efigie del gran Maestro no se había perdido para siempre, como se había creído.

Dedúcese de la inscripción que este retrato lo copió un artista que, como tenemos dicho, no nos era conocido; que lo hubo de copiar en Madrid del que existió hasta los años de 1828 (según dice D. Cayetano Alberto de La Barrera) en el convento de la Merced, que estuvo en el sitio que ocupa hoy la Plaza del Progreso; que el Maestro Tirso se retrataría un año antes de trasladarse al convento de Soria, donde permaneció unos tres años hasta su fallecimiento, ocurrido en 1648; que al copiar el retrato el P. Hartalejo, sin duda para colocarlo en su convento de Soria, hubo de componer la inscripción que nos entretiene, la que por su construcción y por la forma de la letra, se ve claramente que pertenece á mediados del siglo XVIII, revelándose igualmente, según creemos, que el autor del retrato original debió ser Vicente Carducci; y, finalmente, se ve también que el Maestro Tirso, en sus últimos años, se consagró al cumplimiento de sus sagrados deberes, procurando allegar recursos ó empleando los que tendría en hacer reparos precisos en la fábrica de su convento, y en dejar *preciosas reliquias y ornamentos para el culto.*

El Sr. D. Cayetano Alberto de La Barrera, que es el biógrafo que más noticias adelanta sobre la vida de Tirso, dice que han sido inútiles cuantas gestiones se han hecho tiempo atrás para hallar en las Parroquias de Madrid la partida de bautismo del P. Téllez; y á nosotros se nos ocurre, ó que no se ha buscado bien, ó que no hubo de nacer en Madrid, como todos aseguran, y sí en Molina de Aragón, sirviendo de guía el pseudónimo con que encubrió su verdadero nombre para la publicación de sus obras; como mero parecer, así lo consignamos; no creemos fuera difícil comprobarlo. No debemos terminar estos apuntes sin otros que son también curiosos.

Natural parecía que el hallazgo del importante retrato cuya descripción acabamos de hacer, hubiese llamado la atención de todas las personas amantes de las glorias de su patria, y muy especialmente de los individuos de la Academia de la Lengua y de los congregados por nombramiento del Gobierno de D. Alfonso XII para la formación de un Museo de retratos históricos. Así sucedió en efecto, pero tan sólo el Sr. Marqués de la Fuensanta mandó hacer al entendido grabador Sr. Maura uno al agua fuerte para la importante colección de libros raros y curiosos que dicho señor marqués publica.

Ofrecido el retrato del Maestro Tirso (en cantidad bien insignificante, 1.500 rs.) á la Academia de la Lengua, contestó no tener recursos. Hoy lo posee en su colección el señor Marqués de Benalúa, y una copia de igual tamaño nos fué mandada hacer para la Biblioteca Nacional, y otra repetición posee el Sr. Marqués de Santa Marta.

- Herrera (Francisco).—Sevilla; nació por los años de 1576, murió en 1656.—Buen color y corrección en el dibujo.
- Herrera (Francisco) *el Viejo*.—Sevilla, 1622-1685.—Hijo y discípulo del anterior. Gracia en el color; contraste en el claro-oscuro.
- Horfelín (Antonio de).—Zaragoza, 1597-1660.
- Huerta (Gaspar de la).—Altobuey, 1645-1714.
- Inglés (Jorge).—Siglo xv; Buitrago.
- Inglés (José).—Valencia, 1718-1786.—Discípulo de Richarte; manejo y buen gusto de color.
- *Inza (Joaquín de), f.t., año 1769.—Artista desconocido, cuya firma ha sido tomada de un retrato de una Princesa de la casa de Borbón que existe en el Real Museo; en su manera de hacer se ven las máximas de D. Rafael Mengs.
- Jáuregui (Juan).—Siglo XVII.—Estilo florentino.
- Joannes (Vicente).—Fuente la Higuera, 1523-1579.—Siguió la Escuela de Rafael.
- *Jordán de Andalucía.—F.t. en 1702.—Artista desconocido, y de quien no conocemos más que el cuadro del Bautismo de Cristo, que está en el Escorial, señalado con el núm. 160. A juzgar por su manera de hacer y el estilo que se ve en esta obra, nos parece pintor español que debió estudiar en Italia, siguiendo la Escuela napolitana.
- Juncosa (Fr. Joaquín).—Cornudella, 1631-1708.
- Juncosa (José).—Cornudella, siglos XVII y XVIII.
- Lanchares (Antonio de).—Madrid, 1586; murió en 1658.—Discípulo de P. Caxes.
- *Lara (Nicolás de).—El cuadro de donde se ha copiado la anterior firma representa la Santa Cruz, adorada por varios santos patriarcas, doctores y apóstoles, todos entre nubes. En la parte baja, al lado izquierdo, se ven dos figuras vestidas á la usanza de la segunda mitad del siglo XVII, época á que debió pertenecer el autor. El estilo, la manera de hacer y el gusto en el color parecen demostrar que el artista fué sevillano, ó por lo menos discípulo de Murillo.
- Larraga (Apol.).—Valencia, 1728.—Estilo de Orrente.
- Ledesma (José de).—Burgos, 1630-1670.—Discípulo de Carreño.
- Legote (Pablo de).—Sevilla, 1729.
- *Leiva (F. de).—Pintor desconocido y acaso hermano de Diego, cuya biografía hace Cean en su historia de los pintores. Esta firma se ha copiado de un cuadro de un apóstol, pintado con valentía y gran fuerza de claro oscuro.
- Leonardo (Fr. Agustín).—Valencia, siglo XVII.—Dibujo correcto.
- Leonardo (J. de).—Calatayud, 1616-1656.—Discípulo de P. de las Cuevas; buen dibujo, color fresco y armonioso.
- León (Felipe de).—Sevilla, 1728.—Imitador de Murillo.
- León Leal (Simón).—Madrid, 1610-1687.—Discípulo de P. de las Cuevas; frescura de colorido.
- Leyva (Fr. Diego).—Haro, 1580-1637.—Colorido acordado.

- ***Limona.**—1621.—Artista desconocido; por el estilo y manera de hacer parece haber sido discípulo de Pedro de las Cuevas. Dicha firma ha sido copiada de un retrato de un fraile trinitario, figura de medio cuerpo y tamaño natural.
- Loarte (Alejandro).**—Toledo, siglo XVIII.—Discípulo del Greco.
- ***López (Andrés).**—Existe en el Museo Nacional un cuadro que representa la Venida del Espíritu Santo; por la ejecución debió florecer este pintor á principios del siglo XVII.
- López Caballero.**—Madrid, siglo XVII.—Discípulo de Antolínez.
- López Caro (Francisco).**—Sevilla, 1598-1662.—Discípulo de Roelas.
- López (Cristóbal).**—Sevilla, siglo XVII.—Franco en el hacer; buen color.
- López (Diego).**—Toledo, siglos XV y XVI.—Discípulo de Rincón.
- ***López (Eugenio).**—Según la firma puesta en un cuadro de la Anunciación á María, debió florecer en el último tercio del siglo XVII. Su estilo pertenece al de la Escuela de Madrid, ya decadente.
- López (Francisco).**—Madrid, siglo XVI.—Discípulo de Carducci.
- López (José).**—Sevilla, siglo XVII.—Discípulo de Murillo, á quien imitó.
- López (Pedro).**—Toledo, siglo XVII.—Discípulo del Greco.
- Lorento (Felipe).**—Valencia, 1712-1787.—Discípulo de E. Muñoz.
- ***Lucas (D. A. V.).**—En un Descendimiento de la Cruz, y en otro del Entierro de Jesús, se ve la firma anterior. Por el color que los determinan se viene en conocimiento que el autor fué español, y debió vivir en los últimos años del siglo XVII.
- ***Luis (Juan).**—Artista español desconocido, cuya firma está sacada de una tabla de la Adoración de los Reyes, que con otras de la vida de Jesús y de San Juan, constituyen el retablo de la capilla á cuyo santo está dedicada en la posesión de la Granjilla de San Lorenzo del Escorial. Dicho pintor debió florecer en el último tercio del siglo XV, y su estilo pertenece al de los de su época en Castilla, viéndose en esta obra bien marcada la influencia alemana, si bien con algún tinte de originalidad, como se nota en algunos artistas de la indicada centuria en España.
- Luján Martínez (José).**—Zaragoza, 1710-1785.—Color dulce y acordado.
- Llanos y Valdés (Sebastián).**—Sevilla, siglo XVII.—Discípulo de Herrera (*el Mozo*); buen dibujo y color.
- Llorens (Cristóbal).**—Valencia, siglo XVI.—Estilo de Juanes.
- ***Manrique.**—Pintor de últimos del siglo XV.—En las Monjas del pueblo de Villanueva, distrito de Villarcayo, provincia de Burgos, se conserva una tabla que representa la Asunción de la Virgen, de tamaño natural y de un color riquísimo.
- March (Estéban).**—Valencia, siglo XVII.—Murió en 1660.—Discípulo de Orrente; estilo veneciano.
- March (Miguel).**—Valencia, siglo XVII.—Discípulo é hijo del anterior.
- Márquez (Esteban).**—Extremadura; nació en 1720.—Imitador de Murillo.
- ***Matheo (José), f. t. año 1694.**—Así firma un cuadro de la Adoración de Reyes, que forma parte de la colección del Sr. Duque de Pastrana. El estilo participa mucho de la Escuela sevillana.

Martínez (Ambrosio). — Granada, siglo XVII. — Discípulo de Cano.

Martínez (Crisóstomo). — Valencia, siglo XVII. — Murió en 1694.

Martínez (Domingo). — Sevilla. — Murió en 1750.

***Martínez (Francisco), f.t en 1739.** — Su manera de hacer indica haber seguido la Escuela madrileña, y muy especialmente el estilo de Claudio Coello. Esta firma se ha copiado de una Concepción muy bien ejecutada y colorida, y en la que especialmente los ángeles que rodean á la Virgen están pintados con mucha gracia y acierto en el dibujo.

Martínez (Fr. Antonio). — Zaragoza, 1639.

Martínez (José). — Zaragoza, 1612-1682. — Estudió en Roma; agraciado color.

Martínez (José). — Valladolid. — Estudió en Italia; estilo florentino, siglos XVI y XVII.

***Martínez (Pedro).** — En una relación descriptiva de las exequias celebradas en Zaragoza á la muerte de Felipe III, se menciona este pintor por ciertas figuras alegóricas que ejecutó en el túmulo.

Martínez (Sebastián). — Jaén, 1602-1667. — Corrección en el dibujo; agraciado en el color.

Martínez (Tomás). — Sevilla, 1734. — Siguió la manera de Murillo.

Martínez de Gradilla (Juan). — Sevilla. — Discípulo de Zurbarán.

Martínez del Barranco (Bernardo). — Rioja, siglo XVIII.

***Martínez Gallego (C.).** — 1672. — Buen colorista.

***Marzal (El Maestro).** — Algunos historiadores citan desde el siglo XIV á este pintor, diciendo que la municipalidad de Valencia le proporcionó local para ejercer su profesión. Otro pintor del mismo nombre cita don Valentín Carderera en sus notas á la obra de Juseppe Martínez, y dice que era mallorquín.

Mayno (Fr. F. Bustos). — Toledo. — Murió en 1649; discípulo del Greco, estilo veneciano.

Mazo Martínez (J. Bautista del). — Madrid; murió en 1687. — Discípulo de Velázquez, á quien imitó.

***Medina del Pumar (Dionisio).** — Debió florecer en el siglo XVII, y según se infiere por su estilo, pudo haber aprendido en la Escuela de Pedro de las Cuevas.

***Melgar Juca (Juan).** — Se vino en conocimiento de este artista, vecino de Talavera, por una instancia en que solicita se le paguen varias cantidades que se le debían por obras de pintura y talla hechas al Marqués de Velada, á cuyo fin pide se nombren peritos, y nombrando él por su parte á Florestán de Baeza, pintor residente en la villa de Velada. El Marqués nombró á Miguel de Obando, y por tercero á Antonio Fernández.

Menéndez (Miguel J.). — Oviedo, 1679.

Meneses Osorio (Francisco). — Sevilla, siglo XVII. — Discípulo de Murillo, á quien imitó con acierto.

***Merlo (Pedro de).** — Firma puesta en un cuadro representando una Sacra Familia, cuyo estilo pertenece á la buena Escuela de Madrid.

- Mesa (A. de).** — Madrid, 1628-1668. — Discípulo de Canó; imitador de su colorido.
- Mezquida (G.).** — Palma, 1675-1747. — Estudió en Venecia.
- Millán (Sebastián).** — Sevilla, 1731. — Discípulo de A. de Escobar.
- Mingot (Teodosio).** — Cataluña, siglos XVI y XVII. — Estudió en Italia.
- Mohedano (Antonio).** — Antequera, 1561. — Discípulo de Pablo de Céspedes.
- Molina (Fr. M.).** — Jaén, 1614-1677. — Estudió en Italia.
- Molina (Manuel de).** — Madrid, 1628-1658. — Discípulo de E. Caxes.
- Monreal (Antonio de).** — Madrid, siglo XVII.
- Montero de Roxas (Juan).** — Madrid, 1628-1683. — Discípulo de Pedro de las Cuevas.
- Mora (Jerónimo).** — Siglo XVII. — Discípulo de S. Coello.
- Mora (José de).** — Sevilla, 1734.
- ***Morales (Fernando).** — Siglo XVII. — En el Museo Provincial de Sevilla hay un cuadro de Nuestro Señor en la Cruz, firmado por dicho artista.
- Morales (Luis de).** — Badajoz, siglo XVI; murió en 1586. — Estilo alemán.
- Morán (S.).** — Madrid, siglo XVII. — Estilo de Guercino.
- Moreno (José).** — Burgos, 1642-1674. — Discípulo de J. Solís.
- ***Moreno (José).** — Valladolid, 1661.
- ***Moreno (José).** — En el Museo Provincial de Valladolid existe un San Francisco pintado con buen color y regular dibujo. Otro pintor del mismo nombre y apellido trae en su *Diccionario Cean Bermúdez*, bien diferente en sus obras á éste.
- ***Montaña.** — De este artista hay un San Sebastián en el Museo Provincial de Barcelona, y otras copias de cuadros de diversos autores. Nació andada la mitad del siglo pasado, y murió en 1803; fué discípulo de Francisco Tramulles.
- ***Montier (D. Joseph).** — Pintor de historia del siglo XVII.
- ***M. O.** — De esta manera se halla firmado el cuadro que representa un episodio de la vida de San Agustín, que se conserva en el Museo Nacional al núm. 322, y que por la manera franca con que está ejecutado y su buen color, este artista debió estudiar en la Escuela madrileña, cuyas máximas fueron seguidas por muy pocos desde la venida á España de Lucas Jordán.
- Moya (Pedro de).** — Granada, 1610-1666. — Discípulo de J. del Castillo; gran colorista; estilo flamenco.
- Mudo (Pedro el).** — Madrid, siglo XVII. — Estilo veneciano.
- ***Muñoz (Blas).** — Existe un cuadro de este artista en el Museo Nacional, al núm. 787, que representa á San Francisco en oración. Según el Catálogo, se sabe que por los años de 1696 pintó para el convento de la Merced, en Lorca, varios cuadros de la vida de San Francisco. Mediano colorista y entendido en la composición, si bien el dibujo es incorrecto.
- Muñoz (Evaristo).** — Valencia, 1671-1737. — Discípulo de Conchillos.
- Muñoz (N.).** — Lorca, siglo XVII.

Muñoz (S.).—Navalcarnero, 1654-1690.—Discípulo de C. Coello; color vigoroso y armónico.

***Muñoz y Esparza de la Cal (G.).**—D. f. D. 1621 años.—Esta firma ha sido sacada de un cuadro del Bautismo de Cristo. El color recuerda la Escuela flamenca; el dibujo es correcto, y en la composición se observa un buen gusto de elección.

Mures (A.).—Siglos XVII y XVIII; Badajoz.—Fuerza de claro-oscuro; segundo de imaginación.

Murillo (Bartolomé Esteban).—Sevilla, 1618-1682 (1).

Navarro (Felipe).—Valencia, siglo XVII.

Niño de Guevara (Juan).—Madrid, 1632-1698.—Discípulo de Cano.

Noriegas (Juan).—Sevilla, siglos XV y XVI.—Discípulo de Sánchez de Castro.

Núñez de Villavisencio (Pedro).—Sevilla, 1635-1700.—Discípulo de Murillo, a quien imitó.

Núñez (Pedro).—Madrid, siglo XVII.—Estudió en Roma.

***Núñez (P.).** f. t en 1630.—Esta firma ha sido copiada de una Adoración de los Reyes; por su estilo de pintar se ve que siguió el de Blas de Prado. Este artista es diferente del que Cean Bermúdez hace referencia en su *Diccionario de Pintores*.

***Obando (Miguel).**—Pintor. Aparece como tasador en una escritura, nombrado por el Marqués de Velada en la villa del mismo nombre, fecha 3 de Mayo de 1624, para justipreciar unas obras hechas, sin contrato anterior, por J. Lucas de Melgar.

Obregón (Pedro de).—Madrid, 1597-1659.—Discípulo de V. Carducci.

(1) Por ser de interés y estar relacionado con tan grande artista, copiamos el siguiente documento curioso, y que hace algún tiempo vino á nuestro poder, en el que se demuestra que no sólo al arte pictórico se dedicaba el incomparable maestro de la gracia y de la armonía del color; he aquí el manuscrito que copiamos tal como se halla redactado: "Ssepan quantos esta carta vieren firmada de mi mano, que ste cuadro de la Gloria, lo pintó para mi en Sevilla Bartolomé Murillo, lo qual pasó de sta manera.

»En el año de mill y s. c. y sesenta y siete, me encontré un tesoro de monedas de plata y de oro romanas, las cuales dhas. monedas yeye á Sevilla para las trocar á moneda usual. Y por quanto en casa del Platero Salvador de Baeza vide y traté al famoso Pintor Bartolomé Murillo; fizimonos buenos amigos, é yo savidor de la grande afición que tinia á todas las cosas de la antigüedad, fizelle merced de algunas de las dhas. monedas romanas, por lo cual tubo gran contentamiento, y ofreció de me dar una pintura de sus manos, por que es el dho. buen amigo y agradecido azas, y otro si, de mucho saber en todo, y de la Pintura no tiene igual. Y en viendo como vido la devoción que yo tengo á nuestro Padre San Francisco y á su Jubileo, á luego me Pintó; y me regaló este cuadro de la Porcineula, donde se ve al Redentor del mundo y á la Sacratissima Virgen Maria y sra. nuestra, con coro de Angeles en la Gloria, que es una Gloria el verle, y á dicho nuestro Padre San Francisco de rodillas en las gradas del altar pidiendo el dho. Jubileo, con tanta hermosura todo y perfección y verdad, que no hay cosa mayor que ver; el cual dicho cuadro yo lo tengo en mucha stima y aprecio, y quiero y es mi voluntad que en todo tiempo conste y se sepa que me lo Pintó y regaló el dho. Bartolomé Murillo, y para que ansi se cumpla firmo la presente, que es ffcha. en la Villa de la Puente. Don G.º en ocho días del mes de Abril de mil y s. cs. y ochenta y un años.—D. Juan Ignacio y Alfaro y Aguilar.º

El cuadro á que se refiere el citado documento, ¿será acaso el que se conserva en el Museo de Pintura del Prado, señalado con el núm. 861?

***Oriente (J.).**—Pintor valenciano, que debió florecer muy andada la mitad del siglo XVII, á juzgar por el traje de un retrato de mujer, cuerpo entero y tamaño reducido, pintado sobre tabla, que posee D. V. Carderera, con otros de asuntos sagrados. Debió este pintor haber alcanzado en su época *alguna* celebridad, pues su excelente colorido le hacen merecedor á ella; el estilo recuerda los coloristas madrileños de la época de Felipe IV y Carlos II.

***Ortiga (Ramón de la).**—Pintor aragonés; por los años de 1480 era pintor de la Diputación del reino.

Pablo (Pedro).—Cataluña, siglo XVI.

Pacheco (Francisco).—Sevilla, 1571-1654.—Discípulo de Luis Fernández.

Palacio (Francisco).—Madrid, 1640-1678.—Discípulo de Velázquez.

***Palencia (Pedro Honorio de).**—Aparece entre los pintores que contribuyeron á la formación y gastos de la Academia que fundó en Sevilla B. E. Murillo.

Palomino y Velasco (D. Antonio).—Bujalance, 1653-1725.

Pancorbo (Francisco).—Jaén, siglo XVIII.

Pantoja de la Cruz (Juan).—Madrid, 1551-1610.—Discípulo de Sánchez Coello.

Pardo (Joseph Antonio), f.t —Pintor de fines del siglo XVII.—El cuadro cuya firma se copia representa la Anunciación á Nuestra Señora; está pintado sobre cobre, y según su estilo, parece haber seguido el autor la escuela de Carlos Maratta. El asunto está bien tratado y con bastante corrección en el dibujo. El colorido es en general de tonos fríos.

Paredes (Juan).—Valencia.—Discípulo de M. Menéndez. Murió en 1738.

Pareja (Juan de).—Sevilla, 1606-1737.—Discípulo de Velázquez, á quien procuró copiar.

Paret y Alcázar (Luis).—Madrid, 1747-1799.—Discípulo de A. González.

***Pelegret.**—Pintor aragonés del siglo XV.

Peña (Juan Bautista).—Madrid; murió en 1773.—Discípulo de Mr. Hovasse.

Pereda (Antonio).—Valladolid, 1599-1669.—Discípulo de P. de las Cuevas; gran colorista.

Pérez (Andrés).—Sevilla, 1660-1737.—Discípulo de Murillo.

***Pérez Casatus (Joannes).**—Medicinæ Bicturægne Audiosus faciebat, anno 1578, 11 a Julii.—De esta manera se encuentra firmado un cuadro de San Miguel, copia de otro de Fernando Gallegos, existente en el Museo Provincial de Salamanca.

***Pérez Holgín (Melchor).**—Residió en el Perú, donde pintó el cuadro del cual se ha copiado su firma. Representa unas fiestas celebradas en dicho punto con motivo del recibimiento hecho á un obispo. Por esta obra se viene en conocimiento que su autor tenía gran facilidad en la agrupación de las figuras, no siendo en el color tan afortunado. Su estilo pertenece al de los pintores franceses de la época de Felipe V.

Pernicharo (Pablo).—Zaragoza; murió en 1760.—Discípulo de Mr. Hovasse.

- ***Peti (Simón).**—Pintor del siglo XVIII.—Además de los cuadros que de este pintor se hallan en el Museo Provincial de Salamanca, existen otros en Santo Domingo de la misma ciudad.
- ***Picado (José).**—En el Museo Provincial de Salamanca se encuentra un cuadro del martirio de San Tirso; este artista debió florecer a fines del siglo pasado.
- Piti Salamanca.**—Discípulo de Jordán, a quien imitó.
- Pizarro (Antonio).**—Toledo, siglo XVII.—Discípulo del Greco.
- Planes (Luis).**—Valencia, 1765-1799.—Discípulo de Bayeu.
- ***Po. Fn.**—De este modo está firmado un cuadro señalado con el número 553 del Museo Nacional.
- Polancos (Los hermanos).**—Sevilla.—Discípulos de Zurbarán, a quien imitaron con exactitud.
- Polo (Diego).**—Burgos, 1560-1600.—Discípulo de P. Caxes; colorido armonioso y brillante.
- Polo (Diego el Menor).**—Burgos, 1620-1655.—Discípulo de Lanchares; colorido agraciado.
- ***Ponce (Antonio).**—Pintor de historia desconocido del siglo XVII, y perteneciente a la Escuela madrileña. El cuadro de donde se toma la firma representa a Jesús en casa del Fariseo.
- Pontón (Pablo).**—Salamanca, siglo XVII.—Discípulo de Orrente, a quien imitó.
- Prado (Blas de).**—Toledo, 1557.—Corrección de dibujo; grandiosidad en las formas, colorido italiano.
- Preciado de la Vega (Francisco).**—Écija, siglo XVIII.—Discípulo de Domingo Martínez.
- Puche (Madrid).**—Siglo XVIII.—Discípulo de Palomino.
- Puga (Antonio).**—Madrid, siglo XVII.—Discípulo de Velázquez, a quien imitó.
- Quadra (N. Antonio).**—Estilo de Coello.
- Quirós (Lorenzo).**—Extremadura, 1717-1789.—Copió bastante a Murillo.
- ***Ramírez (Felipe).**—1631.
- Ramírez (Jerónimo).**—Sevilla.—Discípulo de Roelas, a quien imitó.
- Ramírez (José).**—Valencia, 1624-1692.—Discípulo de G. de Espinosa, a quien imitó.
- ***Ramos (José).**—Nació en Ronda y pintaba en Málaga a principios del siglo actual, en cuyo punto se conservan algunos cuadros de composición.
- Redondillo (I.).**—Madrid, siglo XVII.—Discípulo de A. Nardi.
- Requena (Vicente).**—Concentaina, siglo XVI.
- Reyna (Francisco).**—Sevilla, siglo XVIII.—Discípulo de Herrera el Viejo, a quien imitó.
- Rivalta (Francisco).**—Castellón de la Plana.—En 1628 estuvo en Italia; buen colorista, vigoroso.
- Rivalta (Juan).**—1597-1628.—Hijo y discípulo del anterior. Imitó a su padre.

Rivera (José de).—Játiva, 1588.—Discípulo de F. Rivalta, y después de Caravaggio, de quien tomó su estilo y superó á todos los de su época, sin que nadie hasta ahora le haya imitado en la fuerza del claro-oscuro y en la riqueza del color.

Río (Bartolomé).—Toledo, 1627.—Discípulo de Becerra.

Risueño (José).—Granada, siglo XVII.—Murió en 1728; discípulo de Cano, á quien imitó.

Ricci (Francisco).—Madrid, 1608-1685.—Discípulo de V. Carducci; colorista y fecundo de invención.

Ricci (Fr. Juan).—Madrid, 1595-1675.—Discípulo de Mayno; fuerza de claro-oscuro, buen dibujo.

***Roa** (Bartolomé).—A juzgar por la hermosa entonación de su colorido y su franca ejecución, puede ser reputado este artista como uno de los mejores pintores del último tercio del siglo XVII. El colorido y la manera de hacer no deja duda que debe ser discípulo de Escalante ó Mateo Cerezo.

Rodríguez de Miranda (Pedro).—Madrid; murió en 1766.—Discípulo de G. de la Huerta.

***Rodríguez** (Diego).—Un cuadro de este artista se encuentra en el Museo Nacional, señalado con el núm. 511, y representa á San Pablo apóstol; por su estilo pertenece á la Escuela madrileña.

***Rodil** (Clemente).—Pintor valenciano; en el Museo Provincial de Valencia se ven algunas pinturas de su mano; su estilo revela el gusto de la Escuela valenciana del XVIII.

Romo (José).—Cervera, 1701-1772.—Estudió en Roma.

***Rosa** (Felipe).—Por una carta fechada en Roma, 10 de Diciembre de 1691, y firmada por el Conde de Altamira, se manda pagar á su Secretario Luis Alvarez del Valle, 70 escudos á cuenta de varias pinturas que le estaba haciendo dicho pintor.

Rubiales (P. de).—Extremadura, siglo XVI.—Estudió en Roma.

Rueda (Gabriel de).—Siglo XVII.—Granada; murió en 1633.

Rufo (José Martín).—Escuela del siglo XVIII.

***Ruiz Aguado** (Francisco), f.t.—Por su estilo pertenece á la buena Escuela de Madrid; son excelentes sus máximas de color, entonación y corrección en el dibujo. La firma ha sido tomada de dos cuadros, el uno de San Francisco de Asís recibiendo al niño Dios de los brazos de la Virgen, y el otro de San José con el niño de la mano, que lleva una cesta con herramientas de carpintería. Perteneció á la colección Pelleguer.

Ruiz Aguado (Francisco).—Siglo XVII.—Buen dibujo y color.

Ruiz de la Iglesia (Francisco).—Madrid, 1704.—Discípulo de Camilo.—Su estilo es de Carreño.

***Ruiz** (Francisco).—En la colección de cuadros de D. José de Madrazo había un retrato del Duque Bernardo de Weimar, Jefe de la Liga protestante.

Ruiz Gijón (Juan Carlos).—Sevilla, 1677.—Su estilo es de Herrera el Mozo.

- Ruiz González (P.).**—Madrid, 1633-1709.—Discípulo de J. A. Escalante.
- Ruvira (Andrés).**—Escasena del Campo.—Discípulo de D. Martínez; estilo de Velázquez.
- Ruvira (José).**—1747-1787.—Copió á Murillo.
- *Salazar (Francisco).**—Pintor desconocido, que por su manera y estilo debió estudiar las obras de Alonso Cano, ó tal vez fuera su discípulo. Dicha firma ha sido copiada de un retrato de un obispo muerto.
- Sánchez (Andrés).**—Toledo.—Discípulo del Greco.
- Sánchez (Clemente).**—Valladolid, siglo XVII.—Buená entonación de color, mediano dibujo.
- Sánchez Coello (A.).**—Benifairó, siglo XVI; murió en 1590.—Estudió en Italia.
- Sánchez Cotán (Fr. Juan).**—Alcázar de San Juan, 1561.—Discípulo de B. de Prado en 1627; corrección de dibujo, colorido dulce.
- Sánchez (Manuel).**—Murcia, siglo XVIII.
- *Sanz (Nicolás).**—El erudito Marqués de San Felices, en su *Atalanta*, elogia á este artista, natural de Huesca, como excelente pintor.
- Saravia (José de).**—Sevilla, 1608-1669.—Discípulo de A. Castillo y Zurbáran; buen color y dibujo.
- Saura (Mosén Domingo).**—Luerca, siglos XVII y XVIII.
- *Secano (El Doctor).**—Según el Marqués de San Felices, en su *Atalanta*, dice que fué excelente pintor.
- Seira (Miguel).**—Cataluña, 1653-1728.—Estudió en Roma.
- *Senis (El Padre).**—Pintaba en el siglo XV en Cataluña.
- *Serrat (Juan).**—Pintor aragonés del siglo XV.
- Sevilla Romero y Escalante (Juan).**—Granada, 1627.—Discípulo de P. Moya, á quien imitó en las tintas; murió en 1695.
- *Simó Blasco (Joannes).**—Pinxit, año 1779.—Firma puesta en un retrato de D. Diego de Anaya Maldonado, Obispo de Cuenca y de Sevilla, fundador del Colegio viejo de Salamanca, existente en el Museo Provincial de dicha ciudad, con otros cuadros de asuntos místicos.
- *Solís (Juan L.).**—Pintor desconocido, español, del siglo XV.—La anterior firma ha sido copiada de una portezuela de oratorio que posee el Marqués de Santa Marta, y representa la Verónica.
- *Sorevilla.**—Artista pintor de principios del siglo actual, que por su manera de pintar parece haber sido discípulo ó imitador de D. Mariano Maella.
- Soto (Fernando de).**—Madrid, siglo XVII.—Discípulo de V. Carducci, á quien imitó.
- Soto (Lorenzo de).**—Madrid, 1634-1688.—Discípulo de Agüero.
- *Súñer (Bautista).**—Pintaba á últimos del siglo XVIII en Valencia. En el Museo Provincial de dicha ciudad se conservan algunos cuadros suyos.
- Tapia (Isidoro de).**—Valencia, 1720.—Discípulo de Evaristo Muñoz.
- Terol (Jaime).**—Valencia, siglo XVII.—Discípulo del P. Borrás.

- *Theotocópuli (Jorge Manuel).—Cean Bermúdez, en su *Diccionario*, registra este artista como escultor y arquitecto; por una copia del cuadro del Despojo de las vestiduras que pintó su padre para la catedral de Toledo, y un Nacimiento que hemos visto, ambos firmados, se viene en conocimiento que era imitador de la Escuela de Domenico.
- Tobar (Alonso de).—1678-1758.—Imitó á Murillo.
- Toledo (Juan de).—Toledo, siglo xv.—Discípulo de J. de Borgoña.
- Toledo (Juan de).—Toledo, siglo xvii.—Discípulo de L. Tristán.
- *Torrente (Ramón).—Pintor aragonés del siglo xv.
- Torres (Clemente).—Cádiz, 1665.—Discípulo de Valdés Leal.
- Torres (Matías de).—Espinosa de los Monteros, 1631-1711.—Discípulo de Herrera *el Mozo*.
- Tramulles (Manuel).—Barcelona, 1715-1795.—Discípulo de Viladomat, á quien imitó.
- Tristán (Luis).—Toledo, 1586-1640.—Discípulo del Grecco. Colorido vigoroso y corrección en el dibujo.
- *Tronus (Joseph).—Pincit, 1787.—Pintor de historia é imitador de D. Rafael Mengs. En el Museo Real se conservan algunos retratos de este artista, que nos inclinamos á creer fuese valenciano.
- *Trujillo.—Pintor desconocido, que por su manera de hacer y colorido debió ser discípulo de Velázquez ó procuró imitar la escuela de aquel maestro. Existen de este pintor excelentes retratos.
- Uceda Castroverde (Juan).—Sevilla, siglo xvii.—Discípulo de Roelas.
- Uceda (P. de).—Sevilla, 1741.—Discípulo de Valdés Leal; buen colorido.
- Urbino (Diego de).—Madrid, siglo xvi.
- Valdés Leal (Juan de).—Córdoba, 1630-1691.—Discípulo de A. Castro.
- Valdés (Lucas).—Sevilla, 1661-1724.
- Valencia (Fr. Matías).—Valencia, 1696-1749.—Discípulo de Corrado.
- Valero (Cristóbal).—Alboraya, 1789.—Discípulo de E. Muñoz.
- *Valle (Joseph del), f.t en 1692.—De este excelente pintor he visto una hermosísima Concepción rodeada de ángeles y de tamaño natural. Por su desenvuelta y franca manera de hacer y frescura de colorido, demuestra que este artista debió ser acaso el mejor discípulo de Francisco Ricci, mereciendo ser colocado entre los mejores maestros de la Escuela madrileña.
- *Vallejo (Francisco Antonio).—Pin., Mexici, 1766.—En Méjico debió residir este pintor, á juzgar por la firma puesta en un San Francisco de medio cuerpo y tamaño natural; su estilo revela que fué discípulo, ó por lo menos imitador de D. Francisco Bayeu.
- Van-der-Hamen y León (Juan).—Madrid, 1596.
- Varela (Francisco).—Sevilla, siglos xvi y xvii.—Discípulo de Roelas; colorido veneciano, corrección en el dibujo.
- Vargas (Andrés de).—Cuenca, 1613-1674.—Discípulo de J. Camilo.
- Vargas (Luis de).—Sevilla, 1502-1568.—Estudió en Italia; fué correcto en el dibujo.

- Vázquez (Alonso).—Ronda, siglo XVI.—Discípulo de A. Arfián.
- Vázquez (Ger.).—Valls, siglos XVI y XVII.—Discípulo de G. Becerra.
- Vela (Cristóbal).—Jaén, 1593-1658.—Discípulo de V. Carducci.
- Velasco (Mateo de).—Valladolid, siglo XVII.—Discípulo é hijo del anterior.
- *Velásquez (Pedro), Pin.—En un cuadro del niño de Dios sentado sobre un trono de nubes, y rodeado de flores y pájaros diversos, cuya manera de hacer revela claramente que el autor fué un discípulo muy aventajado de Francisco Collantes, se encuentra la antedicha firma. Dicho cuadro lo posee el Marqués de la Fuensanta del Valle.
- Velázquez de Silva (D. Diego).—Sevilla, 1599-1660.—Discípulo de Pacheco.
- *Velázquez (Vicente).—Pintó en Valencia el año de 1817.—En esta forma se encuentra firmado un retrato de medio cuerpo, tamaño natural, del capitán D. Miguel Bruno Socías, Ayudante mayor del batallón ligero de línea, 5.^º de Granaderos. El estilo del autor es como el de la mayor parte de los artistas de su época, si bien con algún manejo de color y recordando el de D. Francisco Goya. También se encuentran algunos cuadros de composición en Valencia, de excelente color.
- Vera Cabeza de Vaca (Francisco).—Calatayud, 1637.—Discípulo de J. Martínez.
- Vergara (José).—Valencia, 1726-1799.—Discípulo de E. Muñoz.
- Vicente (Bartolomé).—Zaragoza, 1640-1700.—Discípulo de Carreño.
- *Vicente (Juan).—Pintor aragonés. Buen colorista y compositor; tal vez fuese hijo de Bartolomé, natural de Zaragoza.
- Vicente (Miguel).—Madrid, siglos XVII y XVIII.
- Victoria (Vicente).—Valencia, 1658-1712.—Estudió en Roma.
- Vidal (Diego).—Valmaseda, 1583.
- Vidal (Dionisio).—Valencia, 1670.—Discípulo de Palomino.
- Vidal de Liendo (Diego).—Valmaseda, 1602-1648.
- Vila (Senén).—Valencia, siglo XVII.—Discípulo de E. March; murió en 1708.
- Viladomat (Antonio).—Barcelona, 1678-1755.—Discípulo de Bautista Perranum.
- Viladomat (José).—Barcelona.—Hijo y discípulo del anterior; murió en 1786.
- *Villabril y Ron (F.º Alejo), f.t.—Madrid, 1707.—Esta firma ha sido tomada de un cuadro de San Pablo (busto), y por su ejecución se reconocen las buenas máximas de la Escuela madrileña.
- Villacis (Nicolás de).—Murcia, siglo XVII.—Discípulo de Velázquez; buen colorista y dibujante. Murió en 1690.
- *Villandrando (Ricardo de).—Artista notable de quien ningún historiador da noticia, á pesar de los muchos y notables retratos de personajes que á mediados del siglo XVII hizo y de los cuales conservaba algunos en su colección D. Valentín Carderera. Su manera de hacer es definida, á la vez que franca; el colorido es fresco y entonado; su estilo recuerda el de

Pantoja y el de Bartolomé González, aunque excede á éste en pastosidad y corrección. Iguales circunstancias se ven en sus cuadros de composición.

Villanueva (Antonio).—Lorca, 1714-1785.

Villegas Marmolejo (Pedro de).—Sevilla, 1520.—Grandiosidad en el dibujo.

Villoldo (Juan de).—Toledo, siglo xvi.—Discípulo de Alvar Pérez de Villoldo.

Vives (Antonio).—Pintor desconocido cuya firma se ha sacado de un cuadro de Nuestra Señora y Santa Ana, pintado con gran soltura y buen color; lo poseyó el Marqués de Villavieja.

Volvis (Ambrosio).—Jaén, siglo xvii.—Discípulo de S. Martínez.

***Yago (Basilio).**—Pintaba en los últimos años del siglo xvii en Valencia, en cuyo Museo Provincial se conservan algunos de sus cuadros.

Zambrano (Juan Luis).—Córdoba; murió en 1639.—Discípulo de P. de Céspedes.

Zamora (Francisco de).—Sevilla, siglo xvii.

***Zapata (José).**—Pintor valenciano de principios del siglo xviii, cuyas obras se conservan en el Museo Provincial de Valencia.

Zariñena (Francisco).—Valencia.—Discípulo de Francisco Rivalta; murió en 1624.

Zariñena (Cristóbal).—Valencia.—Discípulo del anterior; siguió la Escuela de Tiziano; murió en 1622.

Zariñena (Juan).—Valencia; murió en 1634.—Discípulo é hijo del anterior.

***Zarzosa (Antonio de).**—Fué uno de los profesores que contribuyeron á la formación y sostenimiento de la Academia de dibujo que estableció en Sevilla B. E. Murillo.

***Zorrilla (Francisco), f.t.**—La anterior firma ha sido copiada de un cuadro que representa á San Silvestre, Papa, en las nubes y entre dos ángeles. Por bajo, á todo lo largo, se representa el momento en que este santo bautiza á Carlo Magno, acompañado de gran séquito de dignidades del Imperio. La Escuela á que pertenece es la de Madrid, y el estilo acredita que este artista fué discípulo de Francisco Ricci.

***Zuera (Pedro de).**—Este pintor del siglo xiv nos lo da á conocer en su estudio sobre los pintores aragoneses D. Valentín Carderera, diciendo que se conservan algunas pinturas suyas en Aragón, de donde debió ser natural.

***Zuera (Ramón).**—Pintor aragonés del siglo xv.

Zurbarán (Francisco).—Fuente de Cantos, en 1598.—Discípulo de Roelas; murió en 1662.—Gran dibujante y colorista.

PINTORES DE RETRATOS

- Aguiar (Tomás).**—1600.—Discípulo de Velázquez, á quien imitó haciendo retratos pequeños.
- Alfaro (Juan de).**—Córdoba, 1640-1680.—Discípulo de Velázquez; color rojizo.
- Arco (Antonio del).**—Madrid, 1625-1700.—Discípulo de Pereda; manejo de color y buen efecto.
- *Bauzil (Juan).**—Fué pintor honorario de Carlos IV, á cuya familia retrató con gran exactitud.
- Burgos y Mantilla (Francisco).**—1658.—Discípulo de P. de las Cuevas y de Velázquez, á quien imitó.
- *Calderón de la Barca (D. Vicente).**—Nació en 1762 y murió en 1794.
- Escuarte (Pablo).**—Fué discípulo de Velázquez.
- Estéban Murillo (B.).**—Sevilla, 1618-1682.—Discípulo de Juan del Castillo; armonioso color y buen dibujo.
- *Esteve (Agustín).**—Siglo XVIII; Madrid.
- González (B.).**—Siglo XVIII.
- Herrera (B.).**—Sevilla, siglo XVII.
- Horfelín (Antonio de).**
- Leonardo (Fr. Agustín).**—Valencia.
- Liaño (Felipe).**—Madrid; murió en 1625.—Discípulo de S. Coello. Hermoso color, buen dibujo; hizo muchos retratos pequeños.
- López Caro (Francisco).**—Sevilla, 1598-1682.—Discípulo de Roelas.
- Lucena (Diego de).**—Nació en Sevilla, siglo XVII.—Discípulo de Velázquez, á quien imitó.
- *Marjo (Pedro de).**—Siglo XVIII, á principios.—Un retrato del Conde de Gálvez aparece pintado por este pintor.
- Marqués Joya (Fernando).**—Sevilla, siglo XVIII.—Imitó á Murillo.
- Martínez del Barranco (B.).**—Siglo XVIII.
- *Micó (D. P.).**—Firma así un retrato de D. Alonso Fonseca y Acevedo, Arzobispo de Toledo. Nació en Segovia en 1796, y murió en Salamanca.
- Molina (Fr. Manuel de).**—Jaén, 1614; murió en 1677.—Estudió en Italia.
- Montero (Lorenzo).**—Sevilla, 1656-1710.
- *Mora, f. t en 1711.**—Firma así un retrato de D. Fernando Valdés, Arzobispo de Sevilla.
- Muñoz (Sebastián).**—Navalcarnero, 1654-1690.—Discípulo de C. Coello; vigoroso color.
- Pacheco (Cristóbal).**—Siglo XVI.
- Palacios (Francisco).**—Madrid, 1640-1676.—Discípulo de Velázquez.
- Pantoja de la Cruz (Juan).**—Madrid, 1551-1610.—Discípulo de S. Coello.

- Rivalta (Juan).**—Hijo y discípulo de su padre, á quien igualó.
- Rubira (José de).**—Sevilla, 1747-1787.
- Sánchez Coello (A.).**—Nació á principios del siglo XVI; murió en 1590.
- *Segura (Dionisia).**—Natural de Huesca; se conservan en esta ciudad tres volúmenes en folio, que contienen 146 retratos dibujados con pluma, titulados *Noticias de las armas y genealogías de los Reyes de Castilla y Vrries*; trabajo ejecutado á principios del siglo pasado.
- *Tío (Vicente).**—De este artista da noticia el Marqués de San Felices en su *Atalanta* como singular retratista en Huesca.
- *Trezo.**—Firma puesta en un retrato de hombre del siglo XVII á principios; por su escuela y franca manera en el hacer fué sin duda español dicho artista.
- Van-der-Hamen (Juan).**—1596.
- Velasco (Cristóbal).**—Siglo XVI.—Discípulo de su padre.
- Velázquez (Diego).**—Sevilla, 1599-1660.—Discípulo de Pacheco.
- Vergara (José).**—Valencia, 1727-1799.—Discípulo de E. Muñoz.
- Viladomat (Antonio).**—Siglo XVII.
- Villandrando.**—Madrid, siglo XVII.—Buen color y buen dibujo.
- Zurbarán (Francisco).**—1593-1662.

PINTORES DE PAISAJE Y MARINA

- Agüero (B. M.).**—Madrid, 1626.—Discípulo de Mazo, á quien imitó.
- Antolínez (José).**—Sevilla, 1639-1676.—Discípulo de Ricci; buen color.
- Barco (Alonso del).**—Madrid, 1645-1685.—Discípulo de J. Antolínez, á quien imitó.
- Bonay (Francisco).**—Valencia, siglo XVIII.—Imitó á Perell en los países, y en los animales á Berghem.
- *Cotto (Pedro).**—Siglo XVII.—Notabilísimo paisajista; buen color.
- Collantes (Francisco).**—Madrid, 1599-1656.—Discípulo de V. Carducci; estilo franco; buen color.
- Corte (Juan de la).**—Madrid, 1597-1660.—Discípulo de Velázquez; gran manejo de color.
- Esquerra (G.).**—Madrid, siglo XVII.
- Figueroa (Francisco).**—Siglo XVIII.—Discípulo de Miranda, á quien imitó.
- Fuente (J. Leandro de la).**—Granada, siglo XVII.—Colorido veneciano.
- García de Miranda (Juan).**
- Grefol (Francisco).**—Valencia.—Murió en 1766.
- Iriarte (Ignacio).**—Azcoitia, 1620-1685.—Discípulo de Herrera *el Viejo*; hermoso y acordado color.
- Lorente (Felipe).**—Valencia, siglo XVII.
- Marinas (Enrique de las).**—Cádiz, 1620-1680.—Buen color.

- Pérez Sierra** (Francisco).—1627-1709.—Discípulo de A. Falcone, en Italia.—Batallas.
- Rabiella** (Pablo).—Zaragoza, siglo XVIII.—Batallas.
- Rodríguez de Miranda** (Nicolás).—Madrid.—Murió en 1749.
- Segovia** (Juan de).—Madrid, siglo XVII.—Marinas y desembarcos; buen color.
- Soto** (Lorenzo de).—Madrid, 1630; murió en 1688.—Discípulo de Agüero.
- Toledo** (Juan de).—Lorca, 1611.—Estudió en Italia.—Batallas; buen color.
- Velasco** (Cristóbal).—Siglo XVI.—Discípulo de su padre Luis.
- Viladomat** (Antonio).—Batallas.
- Zamora** (Juan de).—Sevilla, siglo XVII.

PINTORES DE PERSPECTIVA

Artiaga (Matías).—Sevilla; murió en 1704.—Discípulo de Valdés Leal. Los asuntos de sus perspectivas eran de la vida de la Virgen; buen color.

Corte.—Antequera, siglo XVII.

Corte (Juan de la).—Madrid, 1597-1660.—Discípulo de Velázquez; franco manejo de color y buenas tintas. (1).

Gómez (Salvador).—Valencia, siglo XVII.—Discípulo de G. Espinosa.

Gutiérrez (Francisco).—Siglo XVII.

***Lastanosa** (Juan Vicente de).—Notable anticuario y colecciónista de Huesca en el siglo XVII.—Según el cronista Vichesira, fué insigne en las matemáticas, y pintor notable de perspectivas y ruinas. Su hija doña Ana también ejerció la pintura.

(1) De este pintor es un cuadro de grandes proporciones que poseía el Marqués de Remisa, y representa la festividad del Corpus Christi en tiempo de Felipe IV. La escena pasa en el patio principal del antiguo Alcázar de Madrid, vistosamente decorado con ricos paños y ramos de flores. En el centro se levanta un templete lleno de cajas y urnas de oro y plata de formas variadas, al parecer de reliquias. Por frente del dicho altar se ve desfilar lucida procesión de caballeros de las órdenes militares, comunidades religiosas y otras personas de categoría, rodeando un palio, bajo el cual marcha el monarca y alto clero.

La variedad de trajes sacerdotales, civiles, militares y del pueblo, dan á este cuadro un grande interés histórico, y bajo el punto de vista iconográfico é indumentario del siglo XVII, le hacen por demás importante y curioso, aparte de su bien acertada ejecución. Con esta vista y con otras debidas al pincel de Juan Bautista del Mazo y otros artistas que nos son conocidas, representando la Carrera de San Jerónimo; el Prado de San Fermín; el de San Jerónimo con el convento, Palacio del Buen Retiro y sus jardines hasta la puerta de Alcalá; la Casa de Campo, donde primero estuvo la estatua ecuestre de Felipe III; el Campo de la Tela, con el antiguo Alcázar; la puente de Segovia en ocasión de un encierro de toros; las alamedas del soto de Migas Calientes á orillas del Manzanares; la ermita de San Isidro del Campo; Santa María de la Almudena y calle Mayor en un día de procesión, y el cerrillo de San Blas con el convento de Atocha, no cabe duda que, reunidas todas, pudiera formarse un juicio completo, no sólo de las costumbres del pueblo, sino también de lo que por entonces era la corte de la monarquía española en la citada época.

- Ponce (Roque).—Madrid, siglo XVII.—Discípulo de Juan de la Corte.
- *Martínez (Cristóbal), f. t en 1676.—Fué inteligente perspectivista, con buena mancha de color y muy correcto en el dibujo.
- *Martínez Gallego (Cristóbal).—1672.—Buen color.

PINTORES DE FLORES

- Arellano (Juan).—Santorcaz, 1614-1676.—Buen color, á la manera de M. Nuzzi.
- Arellano (José).—Hermano y discípulo del anterior, á quien procuró imitar.
- Camprovín (Pedro de).—Siglo XVII; Sevilla.—Estilo flamenco.
- Corte (Gabriel de la).—Madrid, 1648-1694.—Imitó á M. Nuzzi y Arellano.
- Ferrer (José).—1776.—Fué notable.
- Hiepes (Tomás).—Siglo XVIII.
- Labrador (Juan).—Badajoz.—Discípulo de Morales; murió en 1600; brillante colorido.
- *Labetán (Pedro).—Pintor notable de frutas y flores. El Marqués de San Felices elogia este artista aragonés en su *Atalanta*.
- Lorente (Felipe).—Valencia.
- Pérez (B.).—Madrid, 1634-1693.—Buen color.
- Polo (B.).—Zaragoza, siglo XVII.
- Sánchez Cotán (Fr. Juan).—Alcázar de San Juan, 1561; murió en 1627.—Discípulo de B. Prado; colorido dulce y acordado.
- Valdemira de León (Juan).—Tafalla.—Discípulo de Ricci; compitió con Arellano.
- Van-der-Hamen (Juan).—Madrid, 1596.

PINTORES DE BODEGONES

- Correa (Marcos).—Sevilla, siglo XVII.
- Eximeno (Joaquín y Tomás).—Valencia, siglo XVII.
- Esquerra (G.).—Madrid, siglos XVII y XVIII.—Discípulo de Palomino. Valiente ejecución; fuerza de claro-oscuro.
- *Hiepes (F. te).—Pintor de naturaleza muerta, oriundo, según se presume, del reino de Valencia, en el siglo XVII, en su principio. La exacta representación de los objetos inanimados, y el acierto en reproducir toda clase de frutos, aves y flores por medio de un toque fino y delicado, á la vez que con franca espontaneidad, le colocan á la altura de los primeros artistas de su clase en España. En la colección de cuadros de D. Manuel

Salvador López se encuentran seis de lo mejor de este artista, y otros tantos, aunque de menor importancia, obran en la galería del Duque de Pastrana.

Loarte (Alejandro). — Toledo, siglo XVII. — Discípulo del Greco.

***Loarte (Alejandro de), f.t.** 1626. — Firma puesta en un bodegón que posee en su colección el Marqués de Santa Marta.

***Melgar (Luis), f.t 1609.** — Los bodegones que se encuentran de este pintor son excelentes de color y verdad; por lo que se ve, hizo un estudio muy concienzudo de la naturaleza muerta.

Melgar (Luis). — Vivía por los años 1609. — Buen colorista.

***Ponce (Antonio), f.t 1651.** — Firma puesta en unos bodegones pintados con acierto de tintas, copiando el natural, y franqueza en el manejo del color; por la delicadeza de los tonos y buena disposición de los objetos agrupados debió estudiar con los maestros flamencos, á quienes siguió con bastante exactitud.

Prado (Blas de).

Ramírez (Felipe). — Siglo XVII.

Rubira (And.). — Escarsena. — Discípulo de D. Martínez.

Van-der-Hamen (D. Juan). — Siglo XVII.

Vives (Antonio). — Siglo XVIII.

Yepes ó Hiepes (Tomás de). — Valencia. — Murió en 1642.

VOCABULARIO

DE LOS TÉRMINOS MÁS USUALES EN LAS ARTES

A

- Abaco.**—Aquel cuadrado que cae debajo del cimacio del capitel dórico.
- Aceite de linaza.**—Se extrae del jugo de la linaza ó semilla del lino, y es, entre todos, el de mejor resultado para la pintura al óleo.
- Aceite de nueces.**—Aceite sacado en prensa del jugo de las nueces para pintar.
- Acentuar.**—Marcar bien en un dibujo las partes más importantes de la figura copiada.
- Acuarela.**—Pintura á la aguada, con su manera de hacer más franca y suelta que la iluminación y miniatura, como resultado más artístico que las dos citadas maneras de pintar.
- Acuerdo ó unión de colores.**—Armonía de tintas, de sombras y claros que hacen un todo armónico y agradable.
- Adumbración.**—Toda aquella parte que no alcanza á tocar la luz en la figura ó objeto determinado.
- Aérea (*Perspectiva*).**—En pintura denota la degradación de los colores, según el lejos en que deban estar los objetos.
- Agramilado.**—Se aplica á la pintura que se pone en los edificios cuando se revocan, imitando la figura que en ellos hacen los cantos de los ladrillos.
- Agrio.**—Lo desabrido y de mal gusto de color. Llámase también mala manera.
- Aguarrás.**—Espíritu de trementina para barnices y otras operaciones de la pintura y restauración.
- Aguazo.**—Pintura que se hace remojando el lienzo blanco, y se va labrando con aguadas de varias tintas. Solíanse pintar por este medio las banderas de los buques.
- Albayalde.**—Color blanco, sacado del plomo. El más superior se conoce por albayalde de plata.

- XX Albín.—Color carmesí oscuro, que se saca en piedras de las minas de cobre, y se usa en vez del carmín para pintar al fresco.
- XX A Alicatados.—Obra hecha con azulejos con dibujos arabescos.
- XX Alizares.—Zócalo de azulejos, generalmente empleado por los árabes para adorno de sus habitaciones.
- E Alma.—En escultura, el interior del molde de una figura de barro ó de yeso que contribuya á su seguridad y duración.
- XX P Almáciga (Goma).—Substancia resinosa y transparente con que, diluida en agua, se forma el barniz de su nombre.
- Almagra.—Véase *Tierra roja*.
- Anatomía.—La organización, tamaño, forma y sitio de todos los miembros que componen el cuerpo humano ó cualquiera otro cuerpo animal.
- XX A Añcora.—Color amarillo oscuro al óleo y claro al temple.
- XX A Anillo.—El que circunda la columna por la parte extrema superior, debajo del capitel.
- D Antiguo.—Estatuas y trozos de pintura, arquitectura y escultura de los más célebres artistas de la antigüedad. Dícese vaciar sobre lo antiguo el diseñar las obras antiguas.
- P Aparejo.—Preparación que se da á un lienzo ó tabla para pintar.
- A Apretón.—Golpe de oscuro más fuerte en los fondos de un cuadro, ó en determinados puntos de él; también se dice al sacar moldes de un bajo relieve en bronce, inscripciones, medallas, alicatados y adornos de yeso, etcétera, etc., por medio del papel esponjoso, previamente humedecido con agua.
- Apomazar.—Estregar ó alisar con la piedra pómex el lienzo imprimado.
- A Arabescos.—Adornos caprichosos, geométricos ó compuestos de hojas y lazos, empleados también por los árabes para embellecer su arquitectura.
- Arbotante.—Especie de adorno de la arquitectura, que empieza ceñido arriba y hacia abajo ensancha en forma circular, y se va enroscando como línea espiral.
- Arco.—El cerramiento del vacío que queda entre dos pilastras, machoncillos ó columnas por la parte superior, en forma de medio punto ó semicírculo.
- Arco agudo.—El que forma un ángulo curvilíneo en la vertical del cerramiento.
- Arco chato, escarno, rebajado, adintelado.—El cerramiento que no cumple la vuelta del semicírculo ni se levanta tanto como el agudo.
- P Armonía.—Denota la unión y consonancia que se ve en todos los tonos de un cuadro.
- A Arquitectura.—Arte de edificar ó fortificar con fundamentos y reglas matemáticas.
- Arquitrabe.—El miembro inferior de la cornisa.
- P Arrepentimiento.—Lo que el pintor corrigió y el tiempo ó otras causas ponen de manifiesto.
- A Astas.—Ciertos palillos de varias maderas para encañonar los pinceles y atar las brochas.

Artes (*Bellas*).—Son hijas del talento; tienen por modelo á la Naturaleza, por maestro al gusto, y por fin la recreación del ánimo.

Articulación.—Término usado en el diseño para determinar los lugares del cuerpo donde se hallan las coyunturas de los miembros.

Artista.—Se da este nombre á todo aquel que ejerce alguna de las artes liberales, particularmente á los arquitectos, pintores, escultores y grabadores.

Azarcón.—Color naranjado rubicundo.

B

Balaustrada, corredor, barandilla.—Antepecho calado, con balaustre ó pasamano y su zoco.

Balaustre.—Columnilla delgada, redonda y torneada, con diferentes molduras.

Bamboche.—Especie de país cuyas figuras son de bebedores ó banquetes flamencos.

Bañar.—Dar una mano de color transparente sobre otro ya labrado.

Barniz.—Líquido compuesto de gomas y aguas espirituosas, hecho al fuego lento ó al sol, para bañar y dar jugo á las pinturas.

Barrido.—Se dice de un cuadro cuyas tintas han sido borradas en todo ó parte por consecuencia de haber empleado para su limpieza espíritus ó substancias fuertes, sin medida ni precaución.

Barroco.—Estilo amanerado y fuera de todo buen gusto de arte.

Basa.—El asiento que guarnece y recibe la columna.

Bastidor.—Armazón de listones ó largueros de madera, donde se estiran y clavan los lienzos para pintar ó proceder á la forración de pinturas.

Bermellón mineral.—Color encarnado de piedras de las minas del azogue.

Blanco de estuque.—De cal y mármol molido para pintar al fresco.

Bocel.—Especie de moldura lisa, que comprende con su cuadrado algo más del semicírculo.

Bocelón.—Bocel grande.

Bodegón.—Cuadros que representan cosas comestibles y útiles de cocina.

Bol.—Tierra gredosa colorada, que sirve para los últimos aparejos del dorado bruñido.

Borroncillo ó borrón.—La mancha del colorido donde el pintor hace la invención para algún asunto que ha de ejecutar en mayor tamaño.

Bosquejar.—La primera mano con que se pinta un lienzo, lámina, tabla ó pared, bien sea al óleo ó al temple.

Bosquejo.—La primera intención de una pintura ó ligero apunte de una composición. También es un cuadro pequeño llamado boceto, que contiene todo lo que se quiera pintar en grande. No sólo debe el pintor poner todo su cuidado para la invención, deteniéndose en la disposición de las partes y en el efecto del claro-oscuro, sino dar el color correspondiente á cada cosa para encontrar la armonía del conjunto.

- Botarel.**—Estribo que recibe el empuje del edificio.
- Bóveda.**—Aquella techumbre que cubre ó cierra el edificio en forma de cañón, de medio punto, esquife ó arteson.
- Brocha.**—Una escobilla formada con el pelo de jabalí, león ó perro mastín, igualado por las puntas y ajustado en una asta de madera de pino, ó nogal, ó cedro, por medio de canutos de hoja de lata ó bramante muy fino.
- Bruñir.**—Sacar lustre al oro con diente de pedernal ó ágata.
- Burilar.**—Es abrir con el buril en los metales figuras y adornos.
- Busto.**—La parte superior de una figura en escultura sin brazos, y con sólo lo que hay de la cabeza al pecho.

C

- Caballete.**—Artificio de madera, compuesto de tres piernas, donde se arriba y se levanta ó baja el cuadro que se pinta.
- Cabaña.**—Pintura de cabaña de pastores, donde hay variedad de animales domésticos.
- Cabañas.**—Cuadro de pastores y ganados.
- Calco.**—Calcar, traspasar ó transparentar; trazar contornos sobre los hechos en un papel ó cuadro, por medio de otro transparente, con aguarrás, barniz de almáciga, mezclado con aceite de nueces. Empléase también para tomar los contornos de un cuadro un velo de seda negra muy fino, y aplicándolo sobre el cuadro, se van tomando con lápiz blanco todos los contornos, que á su vez quedarán señalados en la tela con imponerla sobre ella.
- Cansado.**—En pintura, todo aquello hecho con fatiga, y por lo tanto, falto de energía y manejo desembarazado.
- Cambiante.**—Un paño ó ropa pintada de dos colores mixtos, como los claros de uno y los oscuros de otro.
- Canecillo.**—Adorno que hace salida por la parte alta y ceñido por abajo, para recibir el vuelo de la cornisa.
- Caña alta.**—La parte superior de la columna de medio arriba.
- Caña baja.**—La parte inferior de la columna de medio abajo.
- Caparrosa.**—Substancia que se encuentra en las minas de cobre, y que molida con aceite de linaza produce un secante para pintar.
- Capitel.**—La parte superior que termina y corona la columna.
- Capitel compuesto.**—Capitel del orden compuesto, que se compone de todos los siguientes, con variedad y hermosura.
- Capitel corintio.**—Capitel de orden corintio, que consta de hojas y canales que nacen del collarino y terminan en volutas en los cuatro ángulos del cimacio, y otras pequeñas en el medio, con un florón.
- Capitel dórico.**—Capitel del orden dórico, que tiene lo mismo que el toscano, con algo más de esbeltez y algún adorno en el friso.

Capitel gótico.—Se compone de bichos, animalejos y sabandijas varias, etc., etc.

Capitel jónico.—Capitel del orden jónico, que consta de cuatro volutas en los cuatro ángulos del cimacio, con alguna talla en el medio bocel, y sin friso ni collarino.

Capitel toscano.—Capitel del orden toscano, que sólo consta de la moldura alta en cuadrado, el friso liso y collarino.

Carbones ó carboncillos para dibujar.—Se hacen de tronquillos de romero, de brezo, avellano ó saúco, quemados en un cañón de hierro, y sirven para tantejar dibujos.

Cardenillo.—Verde vigoroso sacado del cobre con ayuda del vinagre, muy excelente para iluminaciones; puede también emplearse al óleo para baños y veladuras.

Cariátides.—Figuras que usaron los antiguos en la arquitectura, que servían de columnas, poniéndolas unos cestos de flores sobre la cabeza, de que se originaron los capiteles.

Carmín.—Carmín de grana ó cochinilla.

Cartela.—Adorno á manera de canecillo para recibir peso.

Cartelilla.—Cartela pequeña.

Cartelón.—Cartela grande.

Cartones.—Dibujos sobre papel que se hacen á proporción del sitio que se ha de pintar, para dibujar en ellos el asunto, historia ó adorno que se ejecute.

Caule.—Un cogolludo que sale de entre las hojas del capitel corintio, y termina sus tallos, uno en el medio, y otro en los ángulos del cimacio.

Cebadero.—Pintura de aves domésticas de varias especies.

Celaje.—Pedazo de cielo pintado en algún país ó historia.

Cimacio.—La moldura superior del capitel de la columna.

Cimbra.—La vuelta que gira el arco.

Cimiento.—El fundamento más profundo de un edificio.

Cinta.—Filete ó listelo.

Clareón.—Lápiz blanco, formado con yeso muy fino y de forma cilíndrica, más ó menos grueso, que sirve para trazar los primeros contornos en el lienzo y dar toques claros en los dibujos sobre papel de tintas grises.

Cogollos.—Especie de adorno que se hecha en los frisos y vaciados, con bichos, faunos, etc., etc.

Cola de retazo.—Especie de engrudo que se hace de retazos de guantes, cabritillas, cocidos con agua para pintar al temple, aparejar los lienzos y piezas del dorado bruñido.

Columna.—Es un cuerpo de arquitectura á manera de cilindro, algo más ceñido por arriba, apto para recibir el peso del edificio.

Columna ática, cuadrada ó pilastra.—No es redonda, sino plana y cuadrada á plomo, de arriba abajo, sin retraerse ni disminuir; de ordinario sirve para detrás de las columnas redondas.

Columna compuesta.—La última de los cinco órdenes de arquitectura.

Fué inventado este orden por los latinos, valiéndose del orden jónico y corintio, añadiendo otros ornatos.

Columna corintia.—Cuarta del quinto orden de arquitectura. Fué invención de Calimacho Corinthio.

Columna dórica.—La segunda de los cinco órdenes de arquitectura. Fué invención de los doros.

Columna jónica.—Tercera de los órdenes de arquitectura. Fué invención de los jonios.

Columna toscana.—La primera de los cinco órdenes de arquitectura, y la más baja y fuerte, y de menos ornato. Fué invención de los toscanos, de quienes tomó su nombre.

Collarino.—Aquel anillo que termina la parte superior de la columna y recibe el capitel.

Contario.—Adorno ó moldurilla de arquitectura, formado de cuentezuelas.

Contorno.—La delineación ó perfil exterior que circunda la figura.

Contraposición.—Aquella oposición de luz y color que se forma en la pintura de un término obscuro contra otro claro, ó al contrario.

Copiar del natural.—Pintar imitando con todo rigor el objeto natural que se elija.

Corladura.—Barniz que al darse sobre la madera, de antemano plateado y bruñido, parece que ha sido dorado (1).

Cornisa.—Cuerpo superior de varias molduras, donde termina el edificio, y asienta sobre los capiteles de las columnas.

Cuadrícula.—Cuando para copiar una pintura se divide en diferentes cuadrados iguales, tanto el original como la copia, para sacarla más ajustada.

Cuadro de caballete.—Medianos cuadros pintados sobre el caballete.

Cúpula.—Véase *Media naranja*.

CH

Chinchas.—Especie de clavitos puntiagudos, con cabeza redonda y plana, que se emplean para asegurar papel sobre un tablero, ó bien los dibujos para copiarlos.

(1) Entre el número de barnices que se emplean en la pintura, se encuentra el llamado corladura, que se utiliza exclusivamente para dar un aspecto de oro á cualquiera otra superficie que de antemano haya sido plateada; se forma de la manera siguiente: En una olla vidriada nueva, y de mayor capacidad á contener dos cuartillos de agua, se echará una libra de aceite de linaza con una cabeza de ajos mondados, y puesta á fuego lento, se dejará cocer hasta que los ajos estén quemados. Sacados éstos, se añadirá una libra de resina de pino, una onza de acíbar, otra de litargirio, otra de goma grasilla pulverizada é igual cantidad de pez griego, cuyos ingredientes se dejarán incorporar á fuego lento hasta tanto que, sacada una corta cantidad del líquido con un enchillo, se pueda apreciar el grado de espesor y color transparente dorado que tenga, separando el barniz de la lumbre para embotellarlo.

Este género de barniz se gasta con aynda de una brocha chata, extendiéndolo suave y tendidamente sobre la pieza plateada, marcos ó cualquiera otra superficie.

D

- Degradación.**—Aquella disminución que en virtud de la perspectiva adquiere en la pintura, mediante la distancia, cualquiera de los cuerpos que en ella se fingen, declinando de su justa y natural grandeza.
- Degradación de luz.**—La templanza de los claros en aquellas cosas que están más distantes y más remotas del luminar.
- Dentellón.**—Especie de moldura que ordinariamente va debajo de la corona de la cornisa dórica, y es á manera de dientes.
- Desperfilar.**—Suavizar los contornos para que no resulten duros, envolviéndolos con las tintas inmediatas.
- Dibujo de aguada.**—El que está ejecutado con aguadas de tintas de diversos colores.
- Dibujo de carbón.**—El que está ejecutado con carboncillo.
- Dibujo de lápiz.**—El que está ejecutado con lápiz negro ó colorado, esfumado ó plumeadó.
- Dibujo de pastel.**—El que está ejecutado con clareoncillos de diferentes pastas de colores.
- Dintel.**—La parte superior de la portada que cierra y carga sobre las jambas, á manera de umbral.
- Dintorno.**—La delineación de las partes de una figura, contenidas dentro del contorno.
- Diseño.**—Estudio ó representación del natural de alguna parte de la figura humana, de un animal ó de un ropaje.
- Disposición.**—Buen orden de todas las partes con el todo para que resulte un buen efecto.
- Dulce.**—Lo que está ejecutado en la pintura con hermoso y grato colorido.
- Duro.**—Lo que en la pintura tiene aspereza y es desabrido á la vista.

E

- Empastar.**—Un color ó varios, puestos con igualdad y cubiertos con arte.
- Engrudo de harina ó gachas.**—El que se hace de harina de trigo y cola de retazo para forrar pinturas.
- Enjutas.**—Triángulos mixtos que quedan á los extremos del arco, terminando su cuadrado.
- Esbatimiento.**—La sombra que causa un cuerpo en otro mediante la luz.
- Esbozo.**—El bosquejo y primera delineación de una composición cualquiera.
- Escocia.**—Media caña.
- Escorzar.**—Degradar en la pintura la longitud de un cuerpo tuberoso ó irregular, reduciéndolo á menor espacio en virtud de la perspectiva.

Escuela.—Serie de pintores que hicieron célebre un país, y también señala los discípulos de un gran maestro.

Esculpir.—Labrar una efigie ó imagen, y hacer otras cosas de talla en madera, mármol, etc.

Escultura (La).—Arte que por medio del diseño y de la materia sólida imita los objetos todos de la Naturaleza.

Esfumado.—Todo aquello que en pintura aparece envuelto y suavemente extendido, empleando para ello de un pincel poblado y redondo, de meloncillo ó ardilla, cuyo sistema en muy pocos casos debe emplearse, por no hablar en favor del artista que de este medio se valga.

Esfumar.—Consiste en esparcir por medio del esfumino las sombras y medias tintas de un cuerpo. El esfumino es un rollo de papel más ó menos grueso, terminado en punta.

Espalto.—Color oscuro, transparente y dulce para veladuras; por otro nombre, *carne momia*.

Estampa.—Todo aquello que está grabado al agua fuerte, buril y en madera, que sirve para estampar. Las estampas impresas sirven para hacer conocer el talento, el gusto y estilo de un maestro, como también para conseguir imitarle en lo que más sobresalió.

Estarcir.—Manera de transportar un diseño del papel á cualesquiera otra superficie, picando con aguja todo el contorno, y por medio de una muñequilla con polvos de carbón, dejarlos señalados.

Estatua.—Figura de bulto ó corpórea en imitación del natural, bien sea de mármol, plata, bronce ó madera.

Estilo.—Pertenece á la composición, y con esta palabra se determina en pintura las obras de franca ejecución, firmeza de contornos, ó nimia y detenida marcha en el hacer. También se da este nombre á un punzón de que se servían los antiguos para escribir.

Estípite.—Especie de columna ó pilastra, á manera de pirámide, la punta hacia abajo.

Estofar.—Todo lo que se pinta sobre el oro ó la plata bruñido en adornos varios, ya sea en un cuadro ó escultura en madera.

Estrías.—Medias cañas que se suelen tirar en la columna, de arriba abajo.

Estudio.—El retiro donde el pintor tiene los modelos, libros, estampas y dibujos para estudiar.

Expresión.—El acto de expresar los afectos en la figura ó historia que se pinta.

Extremos.—La cabeza, pies y manos de una figura, cuyas partes debe procurarse hacerlas con exactitud, pues sirven para la mayor expresión de las figuras.

F

Facilidad.—Una pintura hecha con soltura, siendo más estimada cuanto es más sabio y consumado su autor.

- Factura.**—Se usa esta palabra en pintura para demostrar que la manera de ejecutar es buena ó mediana, según está bien ó mal manejado el color.
- Faja.**—La que guarnece y resalta en algunos cuerpos de arquitectura.
- Figura.**—Efigie ó imagen de persona ó cosa viviente.
- Florero.**—Cuadro de flores.
- Florón.**—Cierto adorno á manera de rosa de gran tamaño.
- Fluido.**—Determina la dulzura y el gusto pastoso, tierno y suave que un pintor representa en su obra.
- Follaje.**—Especie de adorno de arquitectura, de cogollos, hojas arpadas, sátiro, bichos y otras sabandijas; llámanse también grutescos.
- Frente de la columna.**—El cuerpo neto de la columna, sin basa ni capitel.
- Fresco.**—Pintura al fresco; llámase así porque se hace sobre el estuque fresco acabado de tenderle el albañil; ejecútase con colores minerales, sin otro ingrediente que el agua común.
- Friso.**—Aquel espacio que media entre el arquitrabe y la cornisa, donde suelen ponerse follajes, triglifos y otros adornos.
- Frontis.**—El cerramiento de la portada, llamado así por ser la frente y parte superior del edificio.
- Frontis abierto.**—El que no junta ni cierra en el ángulo superior.
- Frontis agudo y cerrado.**—El que cierra en ángulo agudo.
- Frutero.**—Cuadro de frutas y dulces.
- Fundir.**—Término que se emplea en pintura para denotar la mezcla y unión de los colores por grados de luces y sombras, con ayuda de pinceladas y tintas bien unidas.

G

- Gotas.**—Las seis que se echan en la arquitectura debajo del triglifo, y son á manera de triángulos isósceles; el ángulo más agudo, arriba.
- Grabado.**—Es el arte que por medio del diseño y de la incisión con los buriles en materias duras, imita las luces y las sombras de los objetos visibles. Se conocen varias clases de grabado: al buril, al diseño, colorido ó impresión de varios colores en piedras duras ó preciosas, al humo, en madera, al agua fuerte y al martillo.
- Grabado al buril.**—El cobre rojo es el más á propósito para esta clase de trabajo. Se calca sobre la lámina el original que se haya de grabar. La forma de los buriles varía, según el gusto del artista y la clase de trabajo que se ejecute. Los hay rombos ó cuadrangulares, del todo cuadrados, ó entre cuadrangulares y de punta delgada; y para evitar las rebabas, se emplea un rascador de tres ó cuatro caras.
- Grabado al diseño.**—Es una especie de grabado que imita el manejo del lápiz con suma perfección. Fué conocido primero en Inglaterra, y adoptado en Francia en 1757, y viene á ser una especie de agua fuerte, ayudada con el buril.

Grabado al humo.—Es el más fácil y más breve que el del agua fuerte y al buril.

Grabado al martillo.—Es aquel que se hace sobre el cobre, con ayuda de un martillo puntiagudo.

Grabado colorido.—Consiste en preparar varias planchas que concurren todas, unas después de otras, á representar un solo objeto; se imprimen separadamente con un color particular en el mismo papel; de aquí nació la cromo-litografía y la oleografía, cuyas estampaciones son tantas cuantos colores figuren en el original.

Grabado en madera.—El grabado sobre madera es más antiguo que sobre el cobre, y consiste en dejar de relieve todas las líneas que el dibujante ha marcado, quedando lo demás rebajado.

Grabado en piedras duras y preciosas.—Entre los egipcios era ya conocido este género de grabado, cuyo arte se extendió entre los toscanos y los fenicios, con otros pueblos del Oriente que á su vez lo dieron á conocer en Italia.

Grupo.—Una agrupación de figuras.

Grutescos.—Adornos de puro capricho, formados de figuras, de animales, de follajes, flores y frutas, etc.

H

A. Hemiciclo.—Corte de un arco ó bóveda, formado en un medio círculo perfecto.

P. Historiado.—El asunto bien organizado y dispuesto de un cuadro de historia ó de costumbres.

Hornaza.—Color amarillo claro que se hace en los hornillos de los alfareros para vidriar.

I

9. Iconografía.—Descripción de imágenes con que se indica el conocimiento de todo lo concerniente á la escultura y pintura.

P. Iluminación.—Pintura al temple ó á la aguada, ejecutada sobre las telas, pergaminos ó papel.

Imprimación.—Aquellos ingredientes con que se impriman ó aparejan los lienzos y las tablas.

Imprimadera.—Cuchillo ó media luna de hierro ó madera, que se emplea para imprimir lienzos.

Invención.—Sacar á luz alguna cosa nueva y nunca vista.

J

- Jamba, Jambas.**—Los dos lados de la puerta que mantienen el umbral.
Junquillo.—Moldurilla redonda, como un dedo de gruesa.

L

- XX. Laca.**—Carmin exquisito, muy rojo y subido de color. También la hay amarilla, etc., etc.
Lamido.—Se dice de un cuadro que está hecho muy unido, acabado y liso cual una lámina.
Lápiz (*Dibujar de*).—Trazar, bosquejar ó disponer algún asunto con el lápiz.
Lavado.—En pintura significa desleir los colores en agua para iluminar un dibujo con uno ó varios colores.
Libertad.—Franqueza, ligereza, facilidad en hacer un dibujo ó pintar un cuadro.
Línea.—Es en el diseño lo que termina la extensión de un objeto y lo que señala las partes que contiene.

M

- Manchar.**—Ir metiendo las plazas de claro y oscuro en la pintura antes de definir.
Manera.—Modo de hacer, un gusto, una elección particular que caracteriza y hace conocer un pintor y hasta una Escuela.
Maniquí.—Figura móvil artificial, y que se deja poner en diferentes actitudes, á voluntad del pintor.
Marina.—Cuadro ó pintura de mar, naves ó puertos.
Masa.—Es en pintura un conjunto de luz ó de sombra sobre objetos dispuestos de manera que la puedan recibir, produciendo grandes planos iluminados.
Matiz.—Moderación ó disminución progresiva, desde un tono fuerte hasta el más suave de la misma especie.
Media naranja.—El cerramiento que sobre el anillo de la cornisa descansa sobre cuatro arcos. Se forma en bóveda, á manera de cascarón de media naranja.
Media tinta.—La tinta general que se da primero para pintar al temple y fresco, sobre la cual se va formando de claro y oscuro lo que se inventa.
Mezquino (*Gusto*).—Término empleado por los pintores, escultores y grabadores para determinar lo trivial y servil en la composición.

Miniatura.—Pintura que se ejecuta sobre vitela, ó papel terso ó pergamino, á manera de iluminación.

Minio.—Oxido rojo de plomo; se obtiene por medio de la calcinación del plomo; da un color rojo encendido é insoluble en el agua; puro, molido con el aceite de linaza, sirve para dar una primera mano de imprimación al hierro y las maderas.

Modelar.—*Hacer con tierras ó cer.* un modelo de los que se quiere ejecutar. En pintura es ir buscando, con ayuda del color, el parecido exacto de cualquier figura ó objeto.

Modelo natural.—La persona ó figura desnuda que se pone en la Academia para dibujarla.

Módulo.—Medida que contiene la mitad del diámetro de la columna.

Moldura alta.—La cornisilla que guarnece el pedestal por la parte de arriba.

Moldura baja.—La que ciñe el pedestal por la parte de abajo.

Moleta.—La piedra para moler. Se hace también de madera, para usarla en la forración.

Montería.—Pintura de caza de fieras.

Mórbido.—Las carnes que parecen estar blandas y suaves.

Mordiente.—Especie de sisa que sirve para tocar ó realzar de oro algunos adornos del temple y fresco; también se dice de una pintura á medio secar.

Movimiento.—Término que se dice en pintura hablando del movimiento de los ropajes y del color, cuando se gasta con desenvoltura.

N

Negro.—Color totalmente oscuro en suyo grado.

Negro de humo.—El hollín que produce el humo de la pez (1).

O

Ocre.—Color mineral de tierra amarilla.

Ocre claro.—El que es más claro de color.

Ocre oscuro.—El que es más bajo de color.

Ocre quemado.—El ocre calcinado, que de amarillo se vuelve rojo.

Ojivas.—Bóvedas que se cruzan diagonalmente.

Original.—Se dice de un cuadro que no ha sido copiado de otro, siendo sólo producto de la imaginación del autor.

(1) Mezclados estos polvos impalpables con el barniz de espliego, produce uno muy á propósito para teñir maderas imitando el ébano. Así también el llamado cristal se utiliza para dar brillo á los azulejos y piezas de porcelana y barro cocidas.

Oro bruñido.—Los panes de oro que después de puestos al agua sobre aprejo de cola, yeso y bol sobre piezas de madera, se bruñen por medio de uñas de ágata, afianzadas en mangos de madera.

Oro mate.—El que se impone sobre una superficie con ayuda de la sisa, no pudiéndose bruñir.

Oro molido.—El que se muele como si fuese color con miel, y luego aclaramado con agua, se emplea para tocar de oro las aguadas y miniaturas, á semejanza de los antiguos códices. Se adquiere en el comercio ya preparado en pequeñas conchas.

P

Paflón.—El vuelo ó salida de plano que tiene la cornisa ú otra moldura por la parte de abajo.

Paisaje.—Trozo de país tomado del natural.

Paleta.—La tablilla donde se ponen los colores para pintar.

Paramento.—Lo que tiene de frente la piedra de cantería en el edificio.

Pasar perfiles.—Afianzar el dibujo estarcido, asegurando los trazos con lápiz ó tinta.

Pastel.—Pintura en que los lápices de colores pastosos hacen el oficio de pinceles.

Pastel.—Término de grabado por el cual se entiende la confusión de varias líneas indecisas.

Pastoso.—Lo que está pintado con buena masa y migas de color.

Pátina.—Tono sentado y apacible que da el tiempo á las pinturas al óleo. También se da el mismo nombre á la capa de óxido de cobre que se forma en las estatuas y otros objetos de bronce, y que libra al metal de toda alteración posterior.

Pavonazo.—Color rojo oscuro á manera de carmín, que suple á éste en la pintura al fresco; también el óxido de hierro es de parecida tinta y resultados.

Peana.—Una especie de repisa que sirve de pie ó basamento para plantar alguna figura.

Pechinas.—Aquellos triángulos curvilíneos que forman los arcos torales al juntarse, recibiendo el anillo de la media naranja.

Pedestal.—El que sirve de pie ó asiento á la base de la columna, y tiene de altura la tercera parte de ella, según el orden á que corresponde.

Perfil.—Postura oblicua de un cuerpo; y medio perfil, un cuerpo que no está enteramente oblicuo.

Perspectiva.—Es la sección ó cortadura de la pirámide óptica ó visual por donde pasan las especies de los objetos á la vista, y en virtud de esta sección quedan en la superficie de ella estampadas sus imágenes.

Perspectiva de cuerpos.—La que nos muestra la delineación ó figuración de los cuerpos regulares ó irregulares.

Piedra de moler.—La losa grande que sirve para los colores.

Piedra pómez.—Un asperón ó piedra tosca y ligera, para alisar el estuco ó lienzos imprimados.

Pilar.—Un cuerpo de arquitectura cuya planta es cuadrada, y se levanta á plomo sobre sus ángulos en altura competente para recibir el peso del edificio.

Pilastra.—Véase *Columna ática*.

Pincel.—Instrumento que se hace de cañón de pluma, con pelo suave para pintar (1).

Pintar de primera.—Dejar desde luego concluído lo que se pinta sin bosquejar, acabar ni retocar.

Pintoresco.—Elección graciosa y singular de los efectos de la Naturaleza, hija del gusto y la razón, que causa efecto en un cuadro.

Pintura al óleo.—La que se ejecuta mezclando los colores con aceite de linaza ó de nueces.

Pirámide óptica ó visual.—La que forman los rayos visuales, difundiéndose desde el centro de la vista hasta hacer su base en los objetos visibles.

Planta.—El sitio que ocupa en el terreno cualquier edificio.

Platos.—Ornatos que se ponen en el friso de la arquitectura corintia.

Porcelana.—Pintura encáustica al fuego; se ejecuta con colores minerales preparados convenientemente y extendidos sobre láminas de oro ó cobre, y sujetas al fuego.

Proyección.—Impresión ó imagen del objeto que los rayos de luz dejan formada en la sección de la pirámide óptica.

Pulimento.—El que se da á las maderas con barniz de muñequilla, y también el que se hace suavemente con ayuda de trozos de guante humedecidos en las esculturas de madera para matar el exagerado brillo, tan poco recomendable en este género de talla.

Punto de distancia.—Es á donde concurren las diagonales que terminan la degradación de un cuadro.

Punto principal.—Aquel á donde concurren las líneas de profundidad en la perspectiva.

(1) Siendo de pocos conocida la fabricación de pinceles, explicaremos la manera de conseguirlo, por ser útil en determinadas ocasiones. Las pieles que se utilizan son las de meloncillo, de ardilla, de marta roja, de turón, de jabalí, de cabra, de perro mastín y de la cola del gato.

Los cañones que se emplean, á no sujetarlos por medio de canutillos de hoja de lata, torzal, seda cruda, hilo de pita y alambre muy fino, son de ápade, paloma, tortola, perdiz, zorzal, cuervo y malvís, siempre en relación con el tamaño del pincel. Cortada la porción necesaria con tijeras á raíz de la piel, se la descartará de la borra que siempre tiene, y depositándola con las puntas hacia abajo en un dedal, se darán unos cuantos golpecitos para que se igualen todos los pelos, lo cual conseguido, se tomará por las puntas y se atará con seda cruda encerada ó pita, haciendo el nudo conocido del pescador, repitiéndolo en la cepa. Durante esta operación se tendrán á remojo los cañones de pluma, que, cortados por su punta con tijeras y al sesgo con cortaplumas, se introducirán las porciones atadas, ayudándolas á ocupar su sitio por medio de un palillo redondeado, á fin de que el pincel asome el tamaño proporcionado.

R

Rascador.—Instrumento cortante, á manera de punta de lanza, que se usa para descartar las suciedades que enturbian las tintas de un cuadro.

Realzar.—En pintura, tocar de luz alguna cosa.

Rebebido, rechupado ó embebido.—Pintura que ha perdido su brillo ó jugo, y cuyo color no se distingue bien.

Recortado.—Todo aquello que en pintura no aparece suave y degradado, según corresponde en los contornos.

Reflejo.—Es en pintura como un reverbero de claridad que trae consigo un color tomado del objeto que lo envía.

Relieve.—Labor ó figura que resalta sobre un plano: alto relieve, aquél en que las figuras salen del plano más de la mitad de su grueso; bajo relieve, aquél en que las figuras están enteramente pegadas al plano; medio relieve, aquél en que las figuras salen del plano la mitad de su grueso; y en pintura, realce ó bulto que al parecer tienen algunas cosas pintadas.

Relieve.—La salida ó bulto que tiene la pintura.

Remates.—Los que se sobreponen en la arquitectura para terminar ó encrespar las extremidades de la fábrica.

Repisa.—Cuerpo de arquitectura á manera de canecillo, salido de arriba y ceñido de abajo, apto para recibir algún peso.

Reposo.—En pintura es el contraste de los claros opuestos á los oscuros, y al contrario, de los oscuros á los claros.

Retablo.—Obra de arquitectura, hecha de mármol, de piedra ó madera, que forma la decoración del altar.

Retoque ó repintes.—Algunos golpes del pincel después de seca y acabada la pintura; y en restauración, lo que se retoca cubriendo el original.

Ropajes.—Se comprende bajo este término en pintura, no sólo los vestidos, sino también todas las telas que tiene un pintor para que le sirvan de modelo.

S

Secante.—El que se hace de aceite de linaza cocido con ajos, vidrio molido y litargirio.

Seco.—En pintura demuestra lo opuesto á lo pastoso, fluido y agradable de color, y que en el dibujo corta duramente los contornos.

Sentido.—Palabra que se emplea para demostrar que las figuras, el objeto y el color están bien acertados é imitan perfectamente el natural.

Simetría.—La proporción y buena organización del todo y partes de una figura.

Sisa.—La que se hace de colores recocidos con aceite de linaza para dorar mate cuando está mordiente.

Soltura de pincel.—Término que determina la libertad, valentía y facilidad en la mano del que ejecuta, caracterizando el ingenio y talento de un artista.

Sombrear.—Representar las sombras colocándolas donde corresponden.

Subientes.—Los follajes que suben adornando algún vaciado de pilastra ó cosa semejante.

Suelto.—Lo que está pintado con manejo y sin miedo.

T

Tambanillo.—Certo resalto ó sobrepuerto de arquitectura, con su mocheta y cortes en ángulo.

Tampón.—Especie de muñeca formada con tafetán y rellena de algodón, que sirve para extender el barniz para grabar al agua fuerte.

Tantear.—Comenzar el dibujo con ligero apuntamiento.

Tarjeta.—Un adorno de arquitectura á manera de escudo antiguo.

Tarjetón.—Tarjeta grande.

Templa.—Se hace de yema de huevo con un cascarón de agua, batido todo para pintar al temple. También se llama así á la cola fuerte templada con agua.

Temple.—Especie de pintura acuosa que se hace con ingredientes pegantes, como goma ó cola.

Terrazo.—Espacio de tierra en el primer término de un cuadro.

Tiento.—El bastoncillo que el pintor tiene en la mano izquierda para asegurar el pulso de la derecha.

Tierra negra.—Color muy á propósito para tocar de oscuro al temple y fresco.

Tierra roja ó de Sevilla.—Color mineral naturalmente rojo, bueno para todo género de pintura.

Tierra verde.—Pasta gredosa mineral verde.

Tímpano.—El vacío entre el cerramiento del frontis y su cornisa.

Tinta.—Mezcla de varios colores que produce la tinta que se busca, con que poder imitar lo que se copia. También se dice medias tintas aquellas otras dedicadas á unir los tonos.

Tocar de oro.—Realzar con oro los claros de la pintura en algunos adornos de arquitectura, etc.

Tomar perfiles.—Pasar con carmín al óleo los contornos de un cuadro, para que se impriman en un papel al ser ajustado.

Torcerse.—En pintura se dice cuando las tintas ó colores de un cuadro han sufrido alteración, cambiando sus tonos por lo general en más oscuros, perdiendo su transparencia y frescura.

Torés.—El bocelón que asienta sobre el plinto de la base de la columna.

Trazos.—Los pliegues de la ropa en la pintura.

Triglifos.—Miembros de arquitectura (cada uno con tres canales ó cavidades) que se reparten en el friso del orden dórico.

U

Ultramaro ó Ultramar.—Azul hermoso y permanente, hecho de la piedra lápiz-lázuli calcinada.

V

Vaciado.—Aquel fondo que queda en el neto del pedestal después de la faja y moldura que la guarnece, y así en otros semejantes.

Verdacho.—Tierra gredosa verde bajo mineral, que los pintores de la Escuela madrileña, y muy especialmente el gran Velázquez, emplearon con excelentes resultados, no sólo por sus bellos tonos, como por su sólida duración sin alterarse.

Verde montaña.—Color hermoso mineral que da buenos resultados al óleo y al temple.

Vichas.—Figuras de medio arriba mujeres con alas, y de medio abajo terminan en pescados ó aves, de que se usa en follajes y otros adornos.

Volutas.—Adorno que sirve para el capitel jónico.

Y

Yeso mate.—El que es más blanco y fino, y muerto y purificado sirve para algunas operaciones de la pintura al temple, dorado y bruñido, así como para el estuco en restauración.

Z

Zócalo.—Aquel trozo de basamento cuadrado que se pone debajo del pedestal para levantar más la obra de arquitectura.

Zoco.—El plinto ó cuadrado en que termina la moldura baja del pedestal.

ADVERTENCIA

Terminado el trabajo que nos impusimos, con más buen deseo que acierto, cumplenos decir que, si bien se han publicado antes de ahora importantes obras análogas á la presente, tituladas *Varia conmesuracion para la escultura y arquitectura*, por Juan de Arfe y Villafañe, Sevilla, 1585; *El Museo pictórico y escala óptica; Teoria de la pintura*, por D. Antonio Palomino de Castro y Velasco, Madrid, 1715; *Elementos del estudio de la pintura*, por D. Rafael Mengs, dado á luz por D. Nicolás de Azara, Madrid, 1780; *Tratado de la pintura*, por D. Leonardo de Vinci, Madrid, 1827; *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la pintura*, por Jusepe Martínez, anotado por D. Valentín Carderera, Madrid, 1866; y, por último, el *Tratado teórico práctico de dibujo, con aplicación á las artes y á la industria*, por D. José Borrell, todas ellas, exceptuando la última, no llenan hoy las condiciones que se desean, dados los adelantos obtenidos por el Arte moderno. No pretendemos decir con esto que nuestro libro satisfaga, ni con mucho, las exigencias de un tratado general de pintura; mas como quiera que nuestro propósito no haya sido otro que condensar ideas generales sobre los medios que tiene el Arte de manifestarse, indicando los caminos que debe seguir el principiante y aficionado, á quienes única y exclusivamente van encaminadas nuestras observaciones, creemos que seria de utilidad su publicación, por lo mismo que hoy las Artes están consideradas, no ya como un mero pasatiempo, sino como requisito indispensable de buen gusto y de una educación esmerada.

Habíamos pensado incluir un compendio de iconología cris-

tiana y gentílica; pero considerando que por muy conciso que lo hiciéramos, había de constituir una mitad más del presente Tratado, desistimos de nuestro propósito, remitiendo al lector, cuando necesite consultar esta materia, al *Compendio del sistema alegórico y Diccionario manual de la iconología universal*, publicado por D. Basilio Sebastián Castellanos, Madrid, 1850, y al *Manual de mitología, compendio de la historia de los dioses*, por D. Patricio de la Escosura, Madrid, 1845, cuyos libros son un extracto de los muchos que sobre dicha materia se han publicado en el extranjero, como son el de P. Moyne, Winc-Kelman, J. Boudart, Charles de la Fosse, Mignart, Gravelot, Lacombe de Presel y César Ripa entre otros que sepamos, habiendo sido este último el que se ha vertido á nuestro idioma.

Hecha esta salvedad, enmendemos la equivocación cometida en la página 95, al hablar del libro de Francisco de la Rocha. No fué en 1743, sino en 1720, cuando se publicó en Zaragoza otro parecido por Albaiceta, con el título de *Geometría y traza perteneciente al oficio de sastre*.



ÍNDICE DE MATERIAS

	Págs.
Reseña histórica de las diferentes Escuelas de pintura.	7
Geometría pictórica.	20
Utilidad de la perspectiva.	25
Medidas y proporciones del cuerpo humano.	30
Anatomía pictórica.	33
Miología.	42
Afectos del ánimo.	64
Estudio del dibujo.	69
Estudio del antiguo.	74
Estudio del modelo vivo.	77
Estudio del colorido.	87
Estudio de paños.	93
Composición.	98
Pintura al encausto.	111
Temple.	114
Fresco.	118
Aguada.	123
Miniatura.	129
Pastel.	135
Imitación de tapices.	138
Encarnación de imágenes de madera.	143
Imitación de porcelanas pintadas.	147
Pintura embutida, mosaicos y esmaltada.	151
Grabado al agua fuerte.	154
Litografía.	160
Restauración de pinturas.	164

Forración de cuadros.....	166
Traspaso de pinturas en tabla á lienzo.....	172
Limpieza y restauración de dibujos y grabados.....	194
Estudio sobre el verdadero estado de conservación en que se encuen- tran los cuadros del Museo del Prado.....	201
Importancia de las tasaciones de Bellas Artes.....	212
Tarifa de los honorarios que deben percibir los profesores de pintu- ra, escultura y grabado, y los restauradores, cuando ejercen como peritos tasadores.....	236
Noticia de los principales pintores españoles, con otros desconocidos.	237
Vocabulario de los términos más usuales en las artes.....	265
Advertencia.....	283

CONOCIMIENTOS UTILES

CONTENIDOS EN ESTE TRATADO

	Págs.
Cuadrícula.....	23
Triguardo.....	24
Medios de asegurar los dibujos.....	72
Medios de moler los colores, según los pintores del siglo XVII (nota) ..	82
Secantes y aparejos de superficies.....	83
Medium ó gelatina para pintar.....	91
Códices con iluminaciones que existen en la Biblioteca del Escorial..	95
Noticia de las estampas que pueden consultarse en la Biblioteca Na- cional.....	96
Barnices de cera, de espliego y clara de huevo.....	109
Preparación de la cera para imprimir y pintar al encausto.....	112
Barniz hidrófugo.....	116
Dorar á sisa.....	117
Para mejorar las condiciones del papel para pintar á la aguada.....	125
Formación de la cola fría.....	125
Método de pintar á la oriental (nota)	131
Imprimación de la cabritilla y medio de pintar los abanicos.....	131
Escudos de armas.....	132
Preparación del papel para pintar al pastel.....	135
Imprimación de telas para la imitación de tapices.....	141
Cortinas transparentes y su imprimación.....	142
Aparejo de esculturas en madera.....	143
Imprimación de vaciados al yeso para pintarlos.....	144
Vaciar al yeso medallas.....	145
Fabricación de esmaltes.....	152
Barniz de grabadores.....	159

Composición del lápiz litográfico.....	160
Formación de la tinta litográfica.....	161
Medios de trasladar una litografía ó grabado á la madera.....	161
Formación del engrudo para la forración de cuadros.....	168
Traspaso de una tabla á lienzo.....	172
Composición del estuco.....	180
Composición del barniz de almáciga.....	191
Composición del barniz copal.....	194
Confección del barniz corladura.....	270
Fabricación de pinceles.....	278
<i>Medios de limpiar los cuadros del óleo.</i>	173
<i>Constitución de Tintas</i>	185
<i>Estudio del colorido</i>	27













