

ANTONIO PALOMINO

---

EL MUSEO PICTÓRICO  
TOMOS I Y II

---

(1715-1724)

COLLECTED EDITION  
OF THE WORKS OF

Al comenzar en 1923 la publicación de esta serie, se proyectaba no incluir en ella los textos del siglo XVIII; los años transcurridos han hecho mudar de criterio. Por otra parte, *El Museo Pictórico*, de Palomino, se trabajó, seguramente en gran parte, dentro del siglo XVII, al que pertenecía su autor, según Menéndez Pelayo, «no solo por su nacimiento, sino por su educación, por sus ideas y por su estilo».

Decidida la inclusión del *Museo Pictórico* en estos volúmenes, no cabía dudar en cuanto al procedimiento: cuidadoso extracto de las noticias históricas que se encierran desperdigadas y poco sabidas, en los dos primeros tomos, y reimpresión completa del tomo tercero, que contiene las *Vidas*.

Asimismo, para dar idea más cabal de la obra, en los extractos se especifican los títulos de todos los libros y capítulos, con indicación de la página donde comienza cada uno; aun aquellos que no se extractan por no interesar si se miran desde el punto de vista adoptado en FUENTES.

Don Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco nació en Bujalance (Córdoba), el 1 de diciembre de 1655, fué enterrado en Madrid el 13 de agosto de 1726. El arte de pintor fué para él, según escribía, «más destino, que elección». Encamináronle sus padres al estudio de la Gramática, la Filosofía y la Teología—en el Colegio cordobés de Sto. Tomás—y llegó en su juventud a ordenarse de menores, en Córdoba; mas la afición a dibujar y pintar, alentada por Valdés Leal (1672) y por Alfaro (1675), pronto dominó a los otros estudios que, sin embargo, no fueron abandonados y constituyeron la ancha base de su erudición.

En Córdoba hubo de leer cuantos libros de arte logró a su alcance; pero, al venir a Madrid (1680), la consulta de la *Perspectiva*, de Vignola, con los comentarios del P. Dante, hízole comprender la necesidad de estudiar matemáticas para el mejor provecho; y las cursó con el jesuíta P. Jacobo Kressa, profesor en el Colegio Imperial. Aquí pronto obtuvo la amistad y la protección de Carreño y de Claudio Coello.

Como no ha de seguirse paso a paso su vida, bastará indicar: que en 23 de junio de 1688 obtuvo el título de Pintor del Rey, sin sueldo, y los gajes del cargo el 21 de abril de 1698. Muertos Carreño, Rici y Coello, quedó por el más insigne fresquista; y ocupado Lucas Jordán en trabajos de Madrid, El Escorial y Toledo, etc., recayeron en Palomino los encargos de las bóvedas de S. Juan del Mercado, de Valencia, de la Virgen de los Desamparados, en la misma ciudad (1699-1701). Después de la vuelta a Nápoles de Jordán realizó en 1703 la gran pintura de San Esteban, de Salamanca; en 1712 la de la cúpula de la Cartuja, de Granada, etc. Su última obra de empeño fué en el Sagrario del Paular, en 1723.

Enviudó, y en 1725 se ordenó de sacerdote. Fué enterrado en la iglesia de San Andrés, de Madrid.

Sus pinturas no son desdeñables y como fresquista merece estudio; cuidaba mucho la composición y más la idea y significado de alegorías y símbolos; pero ya Ceán advertía que «lo que más aumentó su fama fué la obra del *Museo pictórico y escala óptica*, en que desenvolvió todos los elementos del arte de la pintura con método y claridad y dió reglas sencillas para la práctica, autorizándolo todo con muchas exposiciones de otros autores».

Es libro que necesitó larga preparación: en 1708 estaba terminado; pues de entonces datan la censura y la licencia (16 y 8 de mayo, respectivamente). En su dedicatoria a Isabel Farnesio, dice que retrasó la impresión hasta el otoño de 1714 por «las turbaciones que universalmente han afligido la Monarquía».

y «algunas ausencias». Llegó, pues, el año 1715, en que salió a luz el tomo I, subtítulo: *Theórica de la Pintura*, y que se divide en tres libros: *El aficionado*, *El curioso*, *El diligente*. El tomo II no se publicó hasta 1724 con el nombre de *Práctica de la Pintura* y se reparte en seis libros, a saber: *El principiante*, *El copiante*, *El aprovechado*, *El inventor*, *El práctico* y *El perfecto*, nombres los nueve—dedicado cada uno a una Musa—que expresan la gradación de los conocimientos suministrados.

El tomo III se publicó formando un volumen con el II, con portada especial, pero con numeración corrida; de él no se trata ahora, ya que constituirá el IV volumen de FUENTES.

Consta el primer tomo de: portada grabada que firman: *Palomino inv. y Rovira sculp. Valencia 1715*, 16 hojas + 305 páginas + 9 de «Indice de los términos prácticos del Arte de la Pintura y sus definiciones» + 4 láminas de figuras geométricas + 14 hojas de «Indice de cosas notables».

El segundo lleva portada dibujada por el autor en 1723 (el retrato de Luis I con alegorías de las artes), grabada por Juan Palomino, sobrino de don Antonio; consta de 14 hojas + 498 páginas + 9 de índices + 13 láminas de figuras de hombre, mujer y niño, esqueleto, perspectivas arquitectónicas, etc.

En 1795-97, en la imprenta de Sancha, se reimprimió *El Museo Pictórico* en igual tamaño y con las mismas láminas. Es edición poco menos rara y costosa que la «princeps»<sup>1</sup>.

Las ideas que presiden la obra de Palomino están de mano maestra señaladas por Menéndez Pelayo, quien escribe su «estética, como la de casi todos nuestros tratadistas de artes, es... la estética idealista profesada y difundida por los pintores ecléc-

<sup>1</sup> En el libro de D. Mariano de la Roca y Delgado: *Compilación de todas las prácticas de la Pintura desde los antiguos griegos hasta nuestros días*. Madrid, 1880 (en 16.<sup>o</sup> - 367 págs.), se reproducen los capítulos del *Museo Pictórico* referentes a la Pintura al temple, a la Simetría del cuerpo humano y a la Pintura al fresco.

ticos italianos y aceptada teóricamente entre nosotros, aun por los que menos pecaban de achaque de idealismo. Conciliar este sistema con el de la selección natural de las formas, era precisamente el toque del *eclecticismo*, y Palomino lo ejecuta con el mismo criterio que Pacheco»<sup>1</sup>.

Subraya su conocimiento de la bibliografía artística, indicando que su autor «predilecto parece haber sido Schefer, *De Arte Pingendi*, a quien literalmente traduce en muchos trozos de la parte técnica».

«Nadie lee hoy—escribe el mismo Maestro—los dos primeros tomos de la obra de Palomino»; pero, quien se engolfa en tan cansada marea de erudición y lugares comunes, encuentra recompensa en noticias y observaciones merecedoras de recogerse y recordarse. Con amplitud se ensaya aquí esta especie de desamortización, que habrá de ser útil para los estudiosos de nuestra historia artística. Desde el punto de vista técnico, los dos tomos constituyen la enciclopedia pictórica más importante que se haya escrito en España. Su valor actual es, desde luego, incomparable con el que conserva el tomo tercero.

Al parecer, con anterioridad al *Museo Pictórico*, sólo publicó Palomino un folleto rarísimo, según el Conde de la Viñaza, titulado: *Explicación de la idea que ha discurrido y ejecutado en la pintura del presbiterio de la iglesia Parroquial de San Juan del Mercado de Valencia Don Antonio Palomino. Valencia. Imp. de Francisco Mestre. 1700.*

En 4.<sup>o</sup> — 10 hojas + 56 páginas.

Reprodujo su texto, incluso con los preliminares, al final del segundo tomo del *Museo Pictórico*, circunstancia que pasó inadvertida a Menéndez Pelayo y a Viñaza.

<sup>1</sup> *Historia de las ideas estéticas.* III vol. II, 1.<sup>a</sup> ed., 1886, págs. 368-382.

EL MUSEO PICTORICO  
Y ESCALA OPTICA

TOMO I.

THEORICA DE LA PINTURA:

En que se describe su origen,  
Essencia, Especies, y Qualidades, con todos los demás  
Accidentes, que la enriquezen, e ilustran:  
y se pruevan, con demonstraciones  
Mathematicas, y Filosoficas, sus mas radicales  
Fundamentos.

Dedicalle  
a la Catolica, Sacra, Real Magestad  
de la Reyna Nuestra Señora  
Dña. Isabel Farnesio,  
dignissima esposa de nuestro catolico  
Monarca Don Felipe Quinto  
por mano del Excelentissimo Señor  
Marques de Santa-Cruz, Mayordomo Mayor de Su Magestad  
su mas humilde criado D. Antonio Palomino  
de Castro y Velasco.

Con privilegio

En Madrid: Por Lucas Antonio de Bedmar, Impressor del Reyno.  
Año 1715.  
Vendese en Casa de Don Joseph del Villar y Villanueva, Mercader  
de libros, y  
Curiel de Roma, en la calle de Toledo, junto al Colegio Imperial  
desta Corte.

*Precede a esta portada otra grabada con el título:*

## THEORICA DE LA PINTURA

*y el lema:*

Vndique Picturæ Moderatrix Optica fulget  
Lumina projiciens fingere cuncta docens.  
[Firmada]: Palom. inv. Rovira sculp. Valentiae 1715.

*Sigue la dedicatoria, que comienza:*

SEÑORA: Muchos años ha, que guiado de un oculto Destino, me dediqué a escribir de esta Facultad, assi por el amor, que le tributé desde mis primeros años; como por ver lo poco que en el idioma español se halla impreso de sus más radicales fundamentos. Y algunos ha también, que teniendo concluído este humilde trabajo, traté de sacarlo a luz: y nunca faltó algún incidente que lo embarazase, ya por las turbaciones, que universalmente han afligido la Monarquía (de que participan también los miembros más inútiles de ella) y ya algunas ausencias que me ha sido preciso hacer de esta Corte, a diferentes negocios de mi profesión. Hasta que habiendo resuelto darlo a la Prensa por el otoño pasado (no sin alguna oculta Providencia) comenzaron a divulgarse para nuestro consuelo, las segundas felices Nupcias del Rey nuestro Señor... [siguen elogios a la Reina, etc.].

— CENSURA DEL P. BARTOLOMÉ ALCÁZAR —  
*de la Compañía de Jesús.*

[Llena 10 pgs. y media y está fechada el 16 de mayo de 1708].

— LICENCIA DEL ORDINARIO —  
[8 de mayo de 1708].

— CENSURA DEL REV.<sup>mo</sup> P. MAESTRO FRAY JUAN INTERIÁN DE  
AYALA —

[Ocupa poco más de dos pgs. está fechada a 4 de setiembre  
de 1714.]

EL REY | LICENCIA:  
[16 de setiembre de 1714].

— AMICI IN AUCTOREM PINGENDI ARTIS PERITISSIMUM —  
[Una página.]

— EPIGRAMMA DEL LICENCIADO DON JOSEPH DE ALCÁNTARA Y  
CEA... CONDISCÍPULO DEL AUTOR EN EL COLEGIO DE SAN PABLO...  
[En latín, también: una página.]

— PONDERA, QUE EN ALABANZA DE LAS OBRAS QUE SACA A LUZ DON  
ANTONIO PALOMINO... SOLO PUDO SER PANEGYRISTA DON LUIS DE  
GONGORA, DON FRANCISCO DE CÓRDOVA Y ABOGADER. SONETO. —

— FEE DE ERRATAS —  
[22 de agosto de 1715.]

— TASSA —  
[28 de agosto de 1715.]

— PROLOGO AL LECTOR —

Lector amigo: Habiendo sido las Letras el empleo de mis primeros años, me amaneció tan desde luego la inclinación al Arte de la Pintura, que con una oculta insensible violencia y natural propensión me arrebató tan del todo a su estudio, que en mí fué más destino que elección, pues a costa de mis vigilias, por no defraudar el tiempo a la principal obligación, continuaba los rudimentos del Arte... Y continuando en su especulación, adquirí algunos libros, de los que en el idioma español nos dispensó el desvelo de nuestros Mayores... Y habiendo en ellos observado otros autores, que citaban, pasé de la ciudad de Cordoba a esta corte donde hallé muchos en varios idiomas, y en especial el de la *Perspectiva practica del Vignola* en toscano, donde habiendo observado los comentarios con que la ilustra en doctísimos problemas el Padre Maestro Fray Ignacio Dante... noté en ellos cierta profundidad maravillosa... llegué a conocer que su inteligencia dependía de la matemática en cuyos principios se fundaba... Por lo cual me resolví a cursar la Matemática bajo la disciplina del Reverendo Padre Jacobo Kressa Maestro... en el Colegio Imperial de esta

Corte. Con suyo subsidio volviendo despues a examinar dichos problemas me parecieron tan claros e inteligibles como si me hubieran quitado un velo de delante de los ojos o me hubiese amanecido una Aurora muy clara...

Circunstancia que califica la Pintura, no solo arte liberal, sino ciencia demostrativa... siendo su práctica tan decente como apetecida de la primera nobleza del Mundo.

Esta consideración me movió a tomar la pluma...

[Sigue].

PROTESTACIÓN DEL AUTOR.

TABLA DE LOS LIBROS Y CAPÍTULOS.

[Comienza en la pgnia. 1.<sup>a</sup>]

PRIMERO TOMO: THEÓRICA DE LA PINTURA:  
LIBRO PRIMERO: EL AFICIONADO

[p. 2].

CAPITULO I. PRENUNCIOS DE LA PINTURA EN LAS OBRAS DIVINAS.

[p. 11].

CAPITULO II. DEL ORIGEN DE LA PINTURA Y SUS PRIMEROS  
INVENTORES.

[p. 18].

[*Habla de los orígenes de la pintura en España con la fábula  
de la cueva de Toledo, concilio de Ilberis...*]

[p. 19].

... especialmente desde el tiempo de aquel heroico ejemplar  
de Reyes el señor D. Fernando el Católico comenzó España a  
convalecer de tan prolixos males... dando lugar a las delicias de  
las artes cultivándose el de la Pintura con la superior inteligencia  
de Alonso Berruguete, Antonio del Rincón y Gaspar Becerra  
y continuándose en tiempo del señor Emperador Carlos Quinto...  
[*su protección a Tiziano; Felipe II y El Escorial...*]

CAPÍTULO III. COMPOSICIÓN METAFÍSICA DE LA PINTURA Y SU  
ETIMOLOGÍA.

[p. 23].

CAPÍTULO IV. COMPOSICIÓN FÍSICA DE LA PINTURA.

[p. 28].

... tenemos por gigantes de nuestra facultad los que en algu-

nas destas partes han sobresalido con perfección, especialmente en los desnudos del cuerpo humano como depósito de todas las perfecciones corpóreas en que en nuestros tiempos, después del nunca bastante alabado Micael Angelo y Rafael de Urbina ha sido celebradísimo Aníbal Carrachel [sic] por la hinchazón, gracia y valentia de contornos y sólida manera. En perspectivas, Viviano; en batallas, Anelo Falcone; en países, Artoes; en pescados, Rheco Napolitano; en frutas, Ruo Polo; en flores, Mario y Segers el Jesuita; en retratos, Vandick; en Historias, Rubens, y en el colorido, porque no lo olvidemos Antonio Corezo y el Gran Ticiano: y a éstos han emulado en España algunos felicísimos ingenios: a Aníbal en los contornos, Claudio Coello; a Viviano en las perspectivas Don Roque Ponce; a Anelo Falconi en las batallas, Juan de Toledo; a Artoes en los países Benito Manuel; a Reco en los pescados Don Francisco de Herrera, llamado en Italia *il espagnuolo degli Pexe*; a Ruo Polo en las frutas el sutil y observante Juan Labrador; a Mario en las flores, Juan de Arellano; a Vandick en la dulzura y retratos, Bartolomé Murillo; a Rubens en lo fecundo y crespo del historiar, Don Francisco Rizi; a Corezo en la solidez y buen color, los dos racioneros andaluces Pablo de Céspedes y Alonso Cano; a Guido Rheno, nuestro insigne Espanoleto Josef de Ribera, y a Ticiano en la bella tinta veneciana Don Diego Velázquez, Don Juan Carreño Miranda, dignísimos pintores de Cámara de... Felipe IV y... D. Carlos II, a cuyo poder y grandeza debió el arte de la Pintura habernos puesto delante de los ojos un cierto numeroso compendio de todos los grandes artífices en el insigne Lucas Jordán; donde parece que en cierto modo coagula el Omnipotente muchos hombres juntos; pues habilidad y práctica tan universal no se ha visto jamás en Artífice con tan buena gracia y fresca manera...

CAPÍTULO V. DIVISIÓN DE LA PINTURA EN SUS ESPECIES.

[p. 31].

[p. 32-5].

[Pintura bordada, tejida, embutida, metálica, marmórea, lignaria, plástica.]

... en nuestros tiempos y en esta corte se hacen bufetes de

esta pasta<sup>1</sup> con harto primor, imitando frutas, flores y pájaros y otras cosas; y lo que más admira es el pulimento que admite, como si fuera un jaspe. Es especie propriamente de pintura embutida...

En el Reino de México usan los indios este género de Pintura embutida para pintar las canoas, aljofainas y otras vasijas y alhajas de madera, cubriendolas con una pasta de aquél color de que quieren que sea el campo de la pintura y quedando esto bien pulido y en moderada cantidad, para que no salte, van dibujando lo que han de pintar y vaciándolo con un punzón y paletilla de hierro van llenando aquél vacío del color más general de las figuras y entresacando después las demás partes que consta de otra y de otras tintas lo van llenando de ellas, hasta que estando en su perfección lo pulen y barnizan con barnices muy fuertes que hacen de varias frutas, gomas y gusanos de ciertos árboles y queda a manera del charol con gran lustre y fortaleza...

[p. 37].

[*Pintura Figulina.*]

... Estos son los alfareros de vidriado blanco fino de cuya especie vemos cosas excelentes de la China y Génova y en España de Talavera y Sevilla, en las vajillas de barro y los azulejos con historias enteras, como se ve en el Claustro de San Felipe el Real de esta Corte y en el de Nuestra Señora de la Merced<sup>2</sup> y otros y especialmente en el reino de Valencia los fabrican excelentes.

*La Porcelana.*

Es pintura de singularísimo primor y elegancia por la dureza y lustre que adquiere y la suma dificultad de su operación, pues hasta que el fuego se manifieste no se conoce el efecto. Bien que se puede retocar y volver al fuego. Y así es muy estimada y pagada con precios muy excesivos... en nuestros tiempos se han he-

<sup>1</sup> De varias maderas con engrudo y cola. El Museo Arqueológico Nacional ha adquirido en 1934 dos trozos de preparaciones de esta clase, curiosísimos.

<sup>2</sup> Ambos desaparecidos.

cho primorosísimas cosas en Italia, Alemania y Francia; no siendo inferiores las que en España se han ejecutado, especialmente por Francisco de Pedraza. No desdeñándose de este precioso desvelo el Serenísimo Señor Don Juan de Austria (de quien fué Ayuda de Aposentador), que hizo cosas de porcelana tan dignas de su ingenio como de su grandeza y yo vi una hecha de su mano con singularísimo primor, que era una concepción de Nuestra Señora santificándola el Padre Eterno, conforme a una estampa que hay de Pedro de Cortona<sup>1</sup>.

[p. 39].

[*Pintura Vitrea.*]

[p. 40].

CAPÍTULO VI. DE LA PINTURA COLORIDA, O MANCHADA, Y SUS  
ESPECIES.

[*Pintura a el Temple.*]

[p. 43].

[*Miniatura.*]

[*Pintura de aguazo.*]

... se pueden hacer cosas muy bellas, como se ve en las cortinas que cubren el Teatro de las Comedias que se hacen a sus Majestades en esta Corte: Y esto mismo se puede usar para otros muchos casos, como para suplementos de tapices y otros semejantes en que es muy a propósito porque no salta, ni se desluce aunque se arrolle la Pintura.

[*Pintura labrada al Temple.*] [*Pintura al Fresco.*]

[p. 44].

[*Después de citar a los grandes fresquistas italianos, mencio-*

<sup>1</sup> Es noticia de interés y mal recogida.

*na a los que trabajaron en España]: a Peregrín de Peregrini en la insigne librería del Escorial de España y a Lucas Jordán en la escalera y bóvedas de la iglesia de aquella justamente Octava Maravilla del Mundo, a Miguel Colona y Agustín Mitelli, boloñeses, en el techo del Salón de los Espejos del cuarto del Rey nuestro Señor en el Palacio de esta Villa de Madrid y en la cúpula de la Merced Calzada y en la ermita de San Pablo en Buen Retiro, siendo los primeros que en España dieron luz del manejo galante a fresco y buena manera de adornos y perspectiva de techos; y de nuestros españoles, Don Juan Carreño y Don Francisco Rizi en el techo referido de Palacio, donde pintaron algunas historias a fresco y assimismo en la cúpula ovada de San Antonio de los Portugueses, aunque por haberle venido algún detrimento retocó Lucas Jordán algunas cosas, sin alterar su composición, continuando lo restante de cornisa abajo. Y no menos se esmeraron Rizi y Carreño en el ochavo célebre del camarín de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo; Don Francisco de Herrera en el Coro de San Felipe el Real y en la Capilla de Nuestra Señora de Atocha, que después retocó y continuó Lucas Jordán; Claudio Coello, José Dornoso y Juan Cabezalero en varias obras que se ven ejecutadas con eminencia en esta Corte. Y de la manera antigua y más fatigada Gaspar Becerra y Patricio Cajés en el paso de la Sala de las Audiencias de este Palacio de Madrid; Vicencio Carducho y su hermano Bartolomé y Eugenio Cajes en el Palacio del Pardo y otras partes; César Arbasia en la capilla del Sagrario de la Santa Iglesia de Cordoba y Antonio del Castillo en las figuras de la Puerta del Perdón de dicha iglesia; Luis de Vargas en la Torre de Sevilla; Alonso Bazquez en el claustro de San Francisco de Sevilla; Matheo Perez de Alecio en el San Christoval y Puerta del Cardenal de dicha ciudad; a Alonso Berruguete, Antonio Mohedano y otros no inferiores que omito por la brevedad.*

[p. 47].

[*Pintura a Olio.*]

... De Flandes la trasladó a Italia Antonelo de Mecina: Y de allí la participó a España Alonso Berruguete Español, con más perfección que otro alguno hasta su tiempo, como discípulo del gran Micael Angel. He visto en poder del Excelentissimo Señor Duque de Uzeda una pintura de una imagen de Nuestra Señora con el

Niño Jesús, en una tabla pequeña, de mano de... Juan de Brujas<sup>1</sup>, de una tercia de alto y cuarta de ancho hecha con extremado primor y sutileza; y otra de Antonelo de Mecina de un Ecce-Homo, de media vara de alto y una tercia de ancho no tan aventajada como la de su Maestro, pero con muy buena manera. Y lo que infiero es que Alberto Durero le imitó mucho, porque su manera es muy semejante a la de Juan de Brujas.

Los colores son todos minerales y artificiales, que tienen cuerpo y pasta. Bien que el Cardenillo, Azarcón, Azul, Verde y Oro-pimente no los tengo por seguros; porque el Azarcón escupe un sarro con el tiempo que destruye el jugo de lo pintado, y los otros con el tiempo se vuelven negros. Bien que hay algunas provincias (como en el Andalucía) donde permanecen casi indemnes. Los azules todos se pueden gastar; pero, el esmalte en lo común y ultramaro en lo precioso, es lo más seguro, y algunas veces el añil o índigo especialmente para apretar los oscuros. Los azules y los blancos necesitan de labrarse con aceite de nueces para mantenerse y en los otros colores es más robusto el de linaza. El albayalde, ocre, tierra roja y sombra se conservan en sus escudillas dentro del agua; el carmín, ancorca, verdacho, negro de hueso, de tierra, o de carbón y los demás no la admiten, excepto el genuli y el vermellón. Estos colores así templados se ponen en una paleta de madera preciosa y muy delgada en cantidad proporcionada a la obra, y es el más cortesano y menos embarazoso modo de pintar, porque no se necesita de tanta multitud de vasijas como los demás.

#### CAPÍTULO VII. COMPOSICIÓN INTEGRAL DE LA PINTURA.

[p. 49].

[Argumento histórico.]

... divídese en *racional*, *sensitivo*, *vegetativo* y *mixto*. El *racional* es el que se actúa de sucesos y figuras humanas en que fueron maravillosos Rafael de Urbina, el Dominichino, Lanfranco y otros muchos. El *sensitivo* es el que se compone de animales de una o varias especies como aves, pescados y fieras, en que se aventaja-

<sup>1</sup> Van Eyck.

ron Pedro y Martín de Vos y Azneira<sup>1</sup>, discípulos de Rubens en monterías, cevaderos, hosterías y otros semejantes asuntos. El *vegetativo* es el que se compone de árboles, frutas o flores, como los países, floreros y fruteros, en que se han señalado Artois, el Jesuita, Mario y Ruo Polo. El *innanimado* es el que se organiza de... edificios, arneses, aparadores, instrumentos, vestuarios y otras riquezas y alhajas semejantes o inferiores en que ha habido célebres ingenios y entre los cuales fué aventajadísimo Don Antonio Pereda. El *mixto* es el que se compone de todos o algunos de los referidos y es el más agradable y deleitoso por la variedad y el que más descubre la fecundidad del numen del Artífice. Bien que en Italia es muy práctico que sea una pintura de tantas manos, cuantas son las diferencias de los referidos argumentos. Lo que no sucede en España, o porque el ardimiento de los espíritus no sufre parcialidad en las glorias o porque la fecundidad de sus ingenios precautela industriosa la esterilidad de las ocasiones (en estilo más vulgar) porque no podría mantenerse un Artífice con sólo hacer flores o países, como ha sucedido a muchos...

[p. 50-5].

[Argumento metafórico; metáfora natural; metáfora moral “no fué menos acertada la observación moral y ritual de otro que habiendo pintado un caso acaecido dentro de un Templo, en día solemne, observó en los ornamentos aquellos colores que la Iglesia manda en el su ceremonial en tal día.”; metáfora vultuosa; metáfora instrumental; argumento iconológico; emblema; jeroglífico; empresa.]

[p. 55].

#### CAPÍTULO VIII. EN QUE SE PROSIGUE LA COMPOSICIÓN INTEGRAL DE LA PINTURA.

[Economía; acción; simetría; perspectiva] (el alma y la vida de la pintura).

[p. 59].

<sup>1</sup> Synders o Snayers; en los inventarios palatinos también suelen confundirse.

CAPÍTULO IX. EN QUE SE CONCLUYEN LAS PARTES INTEGRALES  
DE LA PINTURA.

[*La luz.*]

[p. 62].

[*Cuatro consideraciones de la luz en la pintura; Gracia o buena manera.*]

[Para definirla aduce el texto:

“El no sé qué de las lindas  
Es un oculto primor  
Que lo conocen los ojos  
Y lo ignora la razón.”]

[p. 67].

EL CURIOSO  
LIBRO SEGUNDO  
PROPRIOS Y ACCIDENTES DE LA PINTURA

[p. 68].

CAPÍTULO PRIMERO. QUE AL SER ARTE LIBERAL ES PROPRIO  
ESENCIAL DE LA PINTURA.

[p. 73].

Bien lo acredita la cristiana y loable diligencia que muchos de sus profesores ejecutan, disponiéndose con la oración, mortificaciones, disciplinas, y sacramentos cuando han de emprender alguna obra sagrada, en especial para pintar las imágenes de Cristo Señor Nuestro u de su Madre Santísima, que por vivir algunos no los nombra; bastando por ahora, la ejemplar vida y loables costumbres del venerable varón Geronimo Benet, profesor de esta Arte, que poco ha murió en Valladolid con el sagrado hábito de la Compañía de Jesús. Luego la Pintura es arte digno de hombre cristiano...

[p. 75].

CAPÍTULO II. PRUEBASE LA INGENUIDAD DE LA PINTURA EN TODOS DERECHOS Y EN LA COMÚN OPINIÓN DE LOS DOCTOS.

[p. 82].

Además de esto es permitido a los eclesiásticos y sacerdotes el Arte de la Pintura no sólo por decente entretenimiento, sino por decorosa profesión; como lo fueron eminentes: Pablo de Céspedes, racionero en la Santa Iglesia de Córdoba, donde hay excelentes obras públicas de su mano; Alonso Cano en la de Granada; el Doctor Don Pablo de las Roelas, canónigo de la Santa Iglesia Colegial de Olivares; el Licenciado Don Antonio Bela en Córdoba, donde hoy viven tres Prevendados ilustrados con esta habi-

lidad que no desdeñarían de que los nombrase (y el uno es discípulo mío). El Licenciado Don Josef Juncosa en Tarragona, fué pintor excelente, y en Valencia Don Vicente Victoria, Canónigo de la Santa Iglesia de Xativa, de muy excelente ingenio y habilidad. En Lucena el Licenciado Don Leonardo Antonio de Castro con otras prendas muy amables y muy dignas de su estado y asimismo en esta Corte el Licenciado Don Juan de Losa, donde poco ha murió; el Licenciado Don Diego Gonzalez<sup>1</sup> con crédito de varón ejemplar y en la pintura excelente; el Licenciado Don Juan Estevan, presbítero, lo fué en las perspectivas y no sólo pintor de profesión, sino con obrador público en esta Corte pintó a Nuestra Señora de la Soledad, o convento de los Minimos... siendo principio asentado en el Derecho Canónico que los sacerdotes no se ocupen en oficios viles y mecánicos. Y lo que es más ponderable, haberse considerado en algunos la habilidad para parte de la congrua, como se hizo con Don Diego Gonzalez, de que se recibió información.

Asimismo de religiosos y sacerdotes hay varios ejemplares, porque, además de los antiguos Fray Sebastián del Piombo y Fray Bartolomé el dominico, ambos excelentes, hay muchos modernos como Fray Manuel de Molina en el convento de San Francisco de Jaén y Fray Francisco de Figueroa en el de Santo Domingo de Granada; Fray Juan, del Santísimo Sacramento de los Carmelitas descalzos de Córdoba, y el Mudo, del convento de Predicadores de Valencia de la casa de los marqueses de Boil, que aunque por ser mudo no fué sacerdote, fué corista con buleto especial, y el Padre Cesar Bonacina Milanés, le la Compañía de Jesús; el Reverendo Padre Fray Cristobal del Viso, que murió en esta corte siendo comisario general de las Indias, de cuya mano hay varias pinturas en la sala de Capítulo o Salón Grande del convento de San Francisco de Cordoba; Fray Juan Cotan en la Real Cartuja de Granada, donde se ven elegantes obras de su mano; Fray Juan Bautista Mayno, del Orden de Predicadores, en Toledo, célebre pintor y Maestro de la Magestad del Señor Philipo Cuarto; Fray Agustín Leonardo del Real Orden de Nuestra Señora de la Merced, Sacerdote y Predicador acreditado, pintó con grande acierto y decoro, como se califica en diferentes pinturas de su mano que hay en este Real convento de Madrid y en el de Toledo,

<sup>1</sup> Diego González de la Vega.

especialmente el cuadro del refectorio donde está expresado el Milagro de pan y peces; Fray Eugenio Gutierrez de Torices, de la misma Orden, también sacerdote y maestro de ceremonias de este convento de Madrid, fué eminente en figuras, frutas y flores, coloridos de cera y sus obras muy estimadas de grandes Príncipes y personas de buen gusto; y en el convento de Valladolid de la misma Orden vive hoy Fray Manuel de Huerta, predicador jubilado, insigne en pintar de miniatura; con otros muchos, casi innumerables, de todas religiones.

[p. 87].

CAPÍTULO III. PRUÉBASE LA INGENUIDAD DEL ARTE DE LA PINTURA EN EL DERECHO DIVINO Y EN TODAS LAS CLASES DE NOBLEZA DE ESTOS REINOS.

[p. 88].

Ocho imágenes de Christo Señor Nuestro, expresadas con el soberano pincel de su omnipotencia, constan por tradiciones divinas y apostólicas, Historias Sagradas, Concilios y Padres de la Iglesia. La primera, la que su Magestad soberana formó de su sagrado rostro, imprimiéndole en un lienzo y enviándoselo a Abagaro, Rey de Edesa, que no pudiendo lograr la vista del original, solicitaba ansioso un retrato de su belleza; y la benigna esplendidez generosa de Christo Señor Nuestro satisfizo tan nobles deseos, ya que no lo pudo lograr la turbada diligencia del Artífice Ananias, que para este fin fué enviado. Venérase hoy en Roma esta divina imagen, en el Monasterio de Religiosas de San Silvestre, de que yo he visto varias copias, y aseguro, con realidad cristiana, que es tan extremada su belleza y deidad, que aunque no hubiera tan repetidos testimonios de esta verdad histórica, nos lo persuadiera aquella oculta divina violencia, con que, sin más imperio que dejarse ver, arrebata los corazones y los ojos. Y si estos efectos causan las copias de la imagen, ¿qué hará la imagen misma ejecutada por la suprema inteligencia de la infinita sabiduría? Pero qué el original Supremo, de donde dimana imperio tan soberano?

Las tres sagradas efigies de Christo Señor Nuestro, en su pasión sacrosanta, impresas en los tres dobleces del lienzo que aquella mujer piadosa (llamada comunmente *Beronica* o *Berenice*) ofreció a su Majestad, para enjugar su herido, sangriento y fatigado

rostro; constan por no menos auténticos y públicos testimonios, y (según varios autores), por el Evangelio, que escribió Nicodemus; pues una se venera hoy en la iglesia de San Pedro de Roma, y otra en la de Jaén, con el nombre de la *Santa Beronica*; o bien deducido del nombre de aquella mujer dichosa, o (lo que es más cierto) de *Vera-Icon*. Y es tradición constante en aquella iglesia haberla traído allí de Roma San Eufrasio, su primer Obispo. Y se muestran estas imágenes en días solemnes y señalados, concurrendo la universal piedad cristiana a la veneración de aquel sagrado testimonio de nuestro Remedio. Y la otra (no sé con qué fundamento) se dice estar en la mar, por un caso bien extraño, que por no constarme auténticamente no lo refiero, pero no carecería de providencia, para los fines reservados a la altísima, incomprensible Sabiduría. Si ya no es la que hoy se venera en Alicante con el nombre de la Santa Faz, autorizada por original con singulares prodigios, de que se hará mención adelante.

Pero lo que admira más que todo, es la imagen sagrada de Christo Nuestro Bien difunto, estampado en la sábana santa todo su Santísimo Cuerpo; tan venerada y acreditada en la Iglesia Católica, que hay especial oración destinada para esta sagrada imagen, cuyo tesoro posee la Casa de los Duques de Saboya en la ciudad de Turín, de la cual hay repetidas copias, veneradas en la universal iglesia con el nombre de el *Santo Sudario*; y en él está impresa la parte anterior y posterior de Christo Señor Nuestro, en dos efigies distintas.

[p. 89-90].

Dice, pues, el referido autor,<sup>1</sup> que se venera hoy esta sagrada imagen en la iglesia de San Esteban de Vesoncio, o Vizancio, con el nombre de *Santo Sudario*, autorizada con maravillas singulares. Y nota que la imagen del Santo Sudario de Saboya está sangrienta, y las señales de las llagas más expresas; pero la del Santo Sudario vesontino está más pálida y descolorida, y sólo tiene las señales de las cinco llagas, como que representa la impresión del Sagrado Cuerpo, ya limpio y ungido con la mirra y los ungüentos aromáticos, según el Sagrado Texto y la costumbre de los hebreos; lo cual parece califica su intento. Fuera de que no puede ser éste copia del Santo Sudario de Saboya; porque además de lo pálido,

<sup>1</sup> El Dr. Chiflecio.

tiene la diferencia de carecer de los pañetes sagrados de la honestidad, como parece convenía para ungirlo y lavarlo; los cuales, dice, se veneran en *Aquisgrán*. Y parece también que era inútil diligencia tenerlos en el Sepulcro, donde había de estar envuelto todo su Santísimo Cuerpo. Bien que la imagen está con las manos cruzadas, en forma suficiente para honestarse; como se puede ver en el autor referido, que pone una y otra estampa.

Y con el mismo nombre de Sudario era venerado en Jerusalén el de su Santísima Cabeza, en el Sepulcro (además del referido de su Santísimo Cuerpo) que, según el venerable Beda, se halló por los años del Señor de 676 en una de las iglesias de aquella Tierra Santa, y es de ocho pies de longitud; cuya sagrada imagen es la que se venera hoy en Oviedo, con esa tradición, como lo dice don Pedro Calderón en la información del Pleito del Soldado (que siguió nuestra profesión en esta villa de Madrid<sup>1</sup>). Y no contradice al Sagrado Texto esta pluralidad de sudarios o lienzos; pues con la misma lo explica el evangelista, distinguiendo el sudario de la cabeza de los demás lienzos o sudarios.

[p. 91-94].

Pero aunque éstos son ajenos de toda competencia, no se debe omitir otra pintura bordada, que está en El Escorial, en el oratorio de la celda prioral de verano; de la cual hay sus auténticas, de ser de mano de la Reina Santa Elena; y es un Ecce Homo, de medio cuerpo, como de tres cuartas de alto y media vara de ancho. Ceso en inquirir más testimonio de esta clase; pues sobre el menor de los referidos, para colocar la nobleza de la Pintura superior a toda estimación humana.

En la segunda clase de nobleza, que es por ejecutorias, ganadas en juicio contradictorio, tiene la Pintura bien acreditada su exención. La primera ocasión (según he podido saber) en que probó su fortuna y su justicia fué cuando un alcabalero de Illescas pretendió que Dominico Greco, pintor insigne, pagase alcabala de la Pintura y Escultura del retablo de la Capilla de Nuestra Señora de la Caridad de dicha villa (que aun la traza del retablo e iglesia se dice ser suya). Y habiéndose defendido, fué dado por

<sup>1</sup> Véase adelante págs. 167-8.

libre y absuelto de la demanda por el Real Consejo de Hacienda; y declarada la Pintura por exenta de tributos, en atención a su excelencia e inmemorial posesión; lo cual sucedió por los años de 1.600. Y está presentada esta ejecutoria en los autos de la demanda siguiente; y hacen de ella mención Carduchi, en la Información de Butrón, y el Licenciado Ríos, en su Noticia de las Artes.

La segunda fué por demanda, que puso a los profesores de la Pintura, en Valladolid, Francisco de Sotomayor, arrendador de la alcabala del Viento, sobre que la pagasen dichos Pintores; y fueron absueltos de la demanda por el Doctor Antonio de Salazar, Teniente de Corregidor de dicha ciudad, ante Pedro Alvarez, Escribano del Número; y se ejecutorió en aquella Real Chancillería en 22 de abril de 1626 años.

La tercera fué por demanda, que puso a los profesores de la Pintura, en 27 de agosto de 1625, en esta villa de Madrid, el Doctor D. Juan Balboa Mogrobojo, Fiscal que fué del Real Consejo de Hacienda, ante quien se siguió pleito sobre la imposición de la alcabala en general; y se ejecutorió a favor de la Pintura, dándola por libre y absuelta de la dicha demanda, a 11 de enero de 1633 a pedimento de Vicencio Carducho y Eugenio Cajés, Pintores de su Majestad, en nombre de los demás; de que hace mención Carducho al fin de sus Diálogos.

La cuarta fué por demanda, que puso a los profesores de la Pintura, en esta villa de Madrid, a 26 de mayo de 1636 años, Gabriel Pérez de Carrión, Contador de Resultas de su Majestad, y su Juez, para la administración de las nuevas alcabalas de la concesión de millones; sobre que la pagasen los pintores, de las Pinturas que hacían y vendían, conforme a las nuevas órdenes de su Majestad; en que mandaban: *Pagasen en alcabala todas las personas que hasta entonces hubiesen pretendido tener exención o causa para no pagarla.* Y se ejecutorió por el Real Consejo de Hacienda a favor de la Pintura, dándola por libre y absuelta de la dicha demanda a 14 de agosto de 1638 años, a pedimento de Angelo Nardi, Pintor de su Majestad.

La quinta fué por demanda que pusieron a los profesores de la Pintura, en 9 de junio de 1639, los Diputados de Rentas y del servicio de uno por ciento de esta villa de Madrid, sobre que pagasen los pintores el Derecho nuevo impuesto; y se ejecutorió a favor de la Pintura, por el Real Consejo de Hacienda, en 3 de julio

de 1640 años, a pedimento de Francisco Barrera y demás pintores de esta Corte.

Las cuales ejecutorias aquí mencionadas (excepto la de Valladolid), páran en mi poder, insertas en un Testimonio Auténtico; y a pedimento mío, están protocolizadas en el Registro de Escrituras Públicas, en el Oficio de Juan Mazón de Benavides (Escritor del Rey nuestro señor, y del Número de esta villa de Madrid), en doce de septiembre de 1696 años. Lo cual ejecuté, porque en todo tiempo hallen el recurso cierto los profesores de este Arte, sin dejarlo a la contingencia de que se perdiessen unos instrumentos tan importantes, como todo consta más largamente en el dicho Testimonio; el cual, porque sirva de antorcha en la profesión, para justificar y defender con él sus inmunidades, tengo acordado se ponga después de mis días (no siendo de la profesión alguno de mis sucesores) en poder del Pintor de Cámara que fuere, transfiriéndose siempre a el sucesor; para que éste, como padre de la profesión, con estas armas la ampare y defienda en sus infortunios, y para que los demás coprofesores sepan (como sujeto más conocido, por ser uno solo y superior) dónde han de recurrir más prontamente para su gobierno. Y en todo caso, dejarse compelear y apremiar antes que rendirse; y luego buscar el recurso de la defensa, y no abandonar las exenciones que el Arte se tiene tan merecidas, y que nuestros mayores ganaron, como a lanzadas; y a ello estamos obligados en conciencia y en justicia. He dicho esto por discurrir lo importante y no dejar pasar la coyuntura.

La sexta ocasión en que fué acometida esta invencible fortaleza del Arte, fué por auto, que proveyó a sus profesores el Corregidor de la Ciudad de Valladolid, como Superintendente de las Milicias, sobre que contribuyesen a el tercio provincial de aquella ciudad con un soldado; y se ejecutorió a favor de la inmunidad de la Pintura, por aquella Real Chancillería, dándola por libre de dicha demanda, a 22 de mayo de 1671, y pasó ante Manuel de Zitores Frías; la cual ejecutoria está presentada en los autos de la demanda siguiente.

La última demanda fué a 4 de septiembre de 1676 años, en que pretendían que el Procurador general de Madrid y los Diputados de Rentas, que el Arte de la Pintura pagase cincuenta ducados cada año, de un soldado, que se le repartía, con el ejemplar de haber servido a su Majestad voluntariamente, por una vez, con un montado, en caso de necesidad pública. (Muy antiguo es recom-

pensar con agravios los beneficios.): pretendiendo hacer carga precisa lo que fué sólo acción voluntaria. Llegó, pues, a estado de sentencia; y sin duda, viendo cuan justificado tenía su derecho la Pintura, la dejaron estar pacíficamente en su profesión. Y los pintores, viendo que no los molestaban, lo han dejado, respecto de no ser actores, hasta que llegue el caso de inquietarlos; donde fío en Dios; en la notoria exención del Arte y en la inalterable justificación de los superiores Tribunales, sucederá lo que en los demás; pues con estas mismas armas se indultaron de esta carga los escultores de esta Corte, el año pasado de 1692. Cuyo pleito está en el Oficio de D. José García Remón.

En el dicho pleito (que para en el oficio de D. Juan Mazón de Benavides) están eruditísimas y discretas deposiciones, de los más ilustres ingenios de nuestro siglo, a favor del Arte de la Pintura, como fueron D. Cristóbal de Ontañón, Caballero de la Orden de Santiago y Ayuda de Cámara de su Majestad; D. José Trejo, Secretario del Almirante de las Indias, Duque de Veragua; D. Juan de Tapia, Caballero de la Orden de Santiayo y Regidor de esta villa de Madrid; D. Diego de Bracamonte, Caballero de la Orden de Santiago; D. Francisco Fabro, Secretario de su Majestad, y de Lenguas de la Secretaría de Estado; D. Bernardino Tirado de Leyva; y D. Pedro Calderón de la Barca, Caballero de la Orden de Santiago, Capellán de Honor de su Majestad, con tan superior estilo, erudición profunda y singulares noticias, que no dejaré de honrar mis balbucientes cláusulas con algunos de sus elocuentes períodos, ya que no las ponga por extenso, por no cansar con la repetición de unos mismos puntos. Con que dejamos calificada la Nobleza de la Pintura, por repetidas ejecutorias, en contradictorio juicio, sin otras muchas, que no he podido adquirir.

La última clase de nobleza es por privilegios especiales de los Príncipes y Jueces superiores, que atendiendo a el ornato decoroso de una monarquía política, fecundan las Artes y alientan los ingenios, con el estímulo de la honra, cifrada en el grato y benigno semblante del Príncipe y de los Jueces superiores; fertilizando, con el aura apacible de sus benignas decisiones, la penosa literal carrera de los estudios liberales y Artes honestas. El primero que ha llegado a mi noticia es concedido por el invictísimo señor Emperador Carlos Quinto, en esta villa de Madrid, a 30 de septiembre de 1522, a petición de Baltasar Alvarez, Platero de la ciudad de Palencia, en favor de todas las Artes del Dibujo (en cuyo con-

curso, sin controversia, es graduada la Pintura en primer lugar), declarando su Majestad Cesárea y la señora Reina Doña Juana, su madre (además de lo que se infería de la misma ley promulgada), no ser comprendidas dichas Artes en la connumeración de los oficios en dicha ley, o Pragmática de Trajes, en que se prohibió el vestir seda a los Oficiales; por haber intentado los Ministros inferiores atropellar las Artes del Dibujo, y sujetarlas a la misma ley, juzgándolas comprendidas en ellas. Está mencionado este privilegio en los autos del Pleito antecedente, y lo describe el Licenciado Ríos con toda puntualidad. Y aun supone ser tres, y que éste sólo pudo haber a las manos.

De otra ejecutoria o privilegio hace mención Pacheco, del mismo Emperador y su madre, sobre el mismo caso, dada en 28 de septiembre de 1558 años, a instancia de Pedro Salamanca, Escultor en la ciudad de Avila.

El segundo privilegio fué el año en que entró la señora Reina Doña Isabel de la Paz, segunda mujer del señor Felipe Segundo, donde habiéndose mandado a todos los oficios, saliesen en Zuiça, y soldadesca, con capitanes, banderas, cajas y arcabuces; sólo se reservaron las Artes del Dibujo, como consta en los libros del Ayuntamiento de esta imperial villa de Madrid. Hácese mención de este privilegio en el pleito de Vicencio Carducho, en la depo-sición de Lope de Vega.

Después de éste, cerca de los años de 1600, habiéndose hecho por los oficios un repartimiento de vestir soldados, y habiendo com-pelido a ello a los profesores de estas Artes, recurrieron a la gran benignidad del señor Rey Felipe Tercero, y se vió con grande aten-ción en el Consejo, tratando a las partes con demostraciones de grande humanidad y estimación, y fueron dados por libres, man-dando se les restituyesen las prendas que se les habían sacado. Hace también mención de este privilegio el mismo autor.

El cuarto consta por un recudimiento que está en la Renta de la Especería, a la cual se declaran pertenecer cualesquiera imáge-nes o pinturas que vengan de fuera; las cuales, dice, no deben pa-gar cosa alguna. Hácese mención de este recudimiento en el pleito de Vicencio Carducho.

El quinto ha sido en estos últimos años, desde el de 1694 has-ta el de 1714, *inclusive*, en que la villa de Madrid, por repetidas órdenes de sus Majestades, así del señor Carlos Segundo como de su Majestad, que Dios guarde, ha pedido varios donativos para sub-

venir a las presentes urgencias, de las guerras tan formidables, con extensión tan universal, especialmente en los años presentes, que no se han exceptuado abogados, ni médicos, ni otras muchas profesiones ajenas de todo linaje de contribución; siendo solamente privilegiada en estos casos la Pintura, como consta en el Libro de Donativos de esta villa, del cargo de D. José García Remón, Secretario de su Majestad y Escribano del Ayuntamiento de esta villa de Madrid.

[p. 95].

CAPÍTULO IV. SATISFÁCESE A LAS OBJECIONES QUE PUEDEN OPOSERSE A LOS DISCURSOS ANTECEDENTES.

[p. 104].

CAPÍTULO V. EN QUE SE CONCLUYE EL INTENTO DEL PASADO, CON OTRAS OBJECIONES DE NO MENOR IMPORTANCIA.

En pocos años dominaron los moros toda España. En muchos siglos lloraron su desventura estos reinos, comprando su restauración con su sangre. Uno de los medios que tuvo por eficaces la prudencia de aquellos siglos, para medicar achaques tan inveterados, fué la Institución de las Ordenes y Religiones Militares de Caballería, cuyos Estatutos, dictados con el inculto idioma de aquella Edad, han denigrado (en el sentir de los que menos bien lo consideran) muchas Artes y profesiones decorosas. Una de las que fluctuaron (al parecer) en este naufragio, fué el Arte de la Pintura, pues habiendo prevenido los dichos Estatutos, que el Caballero que hubiere de ser de aquellas Ordenes, o su padre o abuelos, no hayan tenido oficios viles y mecánicos; dice después estas palabras: *Y oficios viles y mecánicos, se entiende Platero o Pintor, que lo tenga por oficio, Bordador, Canteros, Mesoneros, Taberneros, Escribanos, que no sean Secretarios del Rey, o de cualquiera persona Real, Procuradores públicos u otros oficios semejantes a éstos, o inferiores de ellos; como son Sastres y otros semejantes, que vivan por el trabajo de sus manos.*

Este es a la letra el Estatuto quinto de las Ordenes Militares de Caballería, fielmente copiado de la Historia de dichas Ordenes, escrita por el Licenciado Francisco Caro de Torres, con acuerdo

de los señores del Consejo Real de dichas Ordenes, e impresa en Madrid por Juan González, año de 1629.

[p. 107].

Las mismas palabras nos le han de dar, sin que metamos el pleito a voces: *Pintor* (dice) *que lo tenga por oficio*. Pues pregunto: ¿Tíenelo alguno por oficio? No; todos lo tienen por Arte, y Arte liberal. Luego ninguno de los que lo profesan es incluido en esta nota; porque ninguno lo tiene por oficio, y mucho menos por oficio vil y mecánico.

Pero acabemos, que ya ha llegado el caso de que tengamos Hombre; y no menos que el Invictísimo señor Emperador Carlos Quinto, y la Serenísima señora la Reina Doña Juana, su madre; pues en la Pragmática de Trajes, que se mencionó en el Capítulo 3 de este Libro, § 3, en que ganaron carta ejecutoria los plateros y otros artífices que militan debajo de las reglas del Dibujo, habiendo prohibido a los oficios mecánicos el vestir seda y pretendiendo los ministros inferiores incluir a los plateros, interpreta su mente la Majestad Cesárea en dicha ejecutoria con estas palabras: *Por la cual Pragmática no se prohibía a los artífices y plateros el traer de la seda, porque su arte no era oficio; y así, los derechos les nombran artífices, y no oficiales*. Y más adelante dice: *Y por tanto, con mucha razón, los derechos hacen muy gran diferencia entre oficio y artificio*. Y si Nos quisiéramos que la dicha Pragmática se extendiera en los artífices y plateros, fácilmente lo expresámos y dijéramos; antes claramente, por la dicha Pragmática parece haber querido y sentido lo contrario, que no se entienda con los artífices y plateros. Porque expresando los oficios con quien se había de entender la dicha Pragmática, dice: *Sastres, zapateros, tejedores, curtidores*. Y decía más: *Y otros oficios semejantes y menores. Por lo cual se había dado a entender no comprender a los artífices y plateros; porque caso que vulgarmente se digan oficiales, era más eminente oficio que los expresados, &c.*

Parece que hemos hallado cuanto pudiéramos desechar; pues aun en las Artes del Dibujo, que son subalternas a la Pintura, pone la Majestad Cesárea del señor Emperador Carlos Quinto una distinción tan clásica de los oficios viles y mecánicos, discerniendo el oficio del artificio; teniendo por vulgar y poco avisado el estilo de llamar oficiales a los artífices. Y parece que para calificar no ser

venir a las presentes urgencias, de las guerras tan formidables, con extensión tan universal, especialmente en los años presentes, que no se han exceptuado abogados, ni médicos, ni otras muchas profesiones ajenas de todo linaje de contribución; siendo solamente privilegiada en estos casos la Pintura, como consta en el Libro de Donativos de esta villa, del cargo de D. José García Remón, Secretario de su Majestad y Escribano del Ayuntamiento de esta villa de Madrid.

[p. 95].

CAPÍTULO IV. SATISFÁCESE A LAS OBJECIONES QUE PUEDEN OPOSERSE A LOS DISCURSOS ANTECEDENTES.

[p. 104].

CAPÍTULO V. EN QUE SE CONCLUYE EL INTENTO DEL PASADO, CON OTRAS OBJECIONES DE NO MENOR IMPORTANCIA.

En pocos años dominaron los moros toda España. En muchos siglos lloraron su desventura estos reinos, comprando su restauración con su sangre. Uno de los medios que tuvo por eficaces la prudencia de aquellos siglos, para medicar achaques tan inveterados, fué la Institución de las Ordenes y Religiones Militares de Caballería, cuyos Estatutos, dictados con el inculto idioma de aquella Edad, han denigrado (en el sentir de los que menos bien lo consideran) muchas Artes y profesiones decorosas. Una de las que fluctuaron (al parecer) en este naufragio, fué el Arte de la Pintura, pues habiendo prevenido los dichos Estatutos, que el Caballero que hubiere de ser de aquellas Ordenes, o su padre o abuelos, no hayan tenido oficios viles y mecánicos; dice después estas palabras: *Y oficios viles y mecánicos, se entiende Platero o Pintor, que lo tenga por oficio, Bordador, Canteros, Mesoneros, Taberneros, Escribanos, que no sean Secretarios del Rey, o de cualquiera persona Real, Procuradores públicos u otros oficios semejantes a éstos, o inferiores de ellos; como son Sastres y otros semejantes, que vivan por el trabajo de sus manos.*

Este es a la letra el Estatuto quinto de las Ordenes Militares de Caballería, fielmente copiado de la Historia de dichas Ordenes, escrita por el Licenciado Francisco Caro de Torres, con acuerdo

de los señores del Consejo Real de dichas Ordenes, e impresa en Madrid por Juan González, año de 1629.

[p. 107].

Las mismas palabras nos le han de dar, sin que metamos el pleito a voces: *Pintor* (dice) *que lo tenga por oficio*. Pues pregunto: ¿Tiénelo alguno por oficio? No; todos lo tienen por Arte, y Arte liberal. Luego ninguno de los que lo profesan es incluido en esta nota; porque ninguno lo tiene por oficio, y mucho menos por oficio vil y mecánico.

Pero acabemos, que ya ha llegado el caso de que tengamos Hombre; y no menos que el Invictísimo señor Emperador Carlos Quinto, y la Serenísima señora la Reina Doña Juana, su madre; pues en la Pragmática de Trajes, que se mencionó en el Capítulo 3 de este Libro, § 3, en que ganaron carta ejecutoria los plateros y otros artífices que militan debajo de las reglas del Dibujo, habiendo prohibido a los oficios mecánicos el vestir seda y pretendiendo los ministros inferiores incluir a los plateros, interpreta su mente la Majestad Cesárea en dicha ejecutoria con estas palabras: *Por la cual Pragmática no se prohibía a los artífices y plateros el traer de la seda, porque su arte no era oficio; y así, los derechos les nombran artífices, y no oficiales*. Y más adelante dice: *Y por tanto, con mucha razón, los derechos hacen muy gran diferencia entre oficio y artificio. Y si Nos quisieramos que la dicha Pragmática se extendiera en los artífices y plateros, fácilmente lo expresáramos y dijéramos; antes claramente, por la dicha Pragmática parece haber querido y sentido lo contrario, que no se entienda con los artífices y plateros*. Porque expresando los oficios con quien se había de entender la dicha Pragmática, dice: *Sastres, zapateros, tejedores, curtidores*. Y decía más: *Y otros oficios semejantes y menores. Por lo cual se había dado a entender no comprender a los artífices y plateros; porque caso que vulgarmente se digan oficiales, era más eminente oficio que los expresados, &c.*

Parece que hemos hallado cuanto pudiéramos desechar; pues aun en las Artes del Dibujo, que son subalternas a la Pintura, pone la Majestad Cesárea del señor Emperador Carlos Quinto una distinción tan clásica de los oficios viles y mecánicos, discerniendo el oficio del artificio; teniendo por vulgar y poco avisado el estilo de llamar oficiales a los artífices. Y parece que para calificar no ser

oficio la profesión de la Pintura, en el sentir que lo dice el Estatuto de las Ordenes Militares, tenemos sobrado fundamento: pues aun falta lo más especioso y singular para la Pintura; pues da su Majestad Cesárea la razón de esta diferencia en la misma ejecutoria; con discreción tan profunda, que se deja atrás la erudición más vigilante de los Licurgos, Solones y Justinianos: *Porque propia y verdaderamente (dice) se decía oficial el que hacia obra, para cuya composición no se requería Ciencia ni Arte alguna liberal.* Y adtijice se dice aquel cuya obra no se puede hacer sin Ciencia y noticia de alguna de las Artes liberales; como es la obra del artífice platero. *Porque si el artífice platero no sabe y entiende el Arte de la Geometría, para proporción de la longitud y latitud de lo que labra, o no sabe el Arte y ciencia de la Perspectiva para el Dibujo y retrato de lo que quiere obrar, &c., no puede ser artífice ni platero sin saber ni entender todas las dichas ciencias y Artes.* ¡Esto sí que es graduar advertidamente las Facultades, discerniéndolas con radical inteligencia!

Y aunque la universal comprensión de las Artes y Ciencias es tan connatural en Monarcas tan superiores, no se puede negar que el Arte de la Pintura le debió a la Majestad Cesárea del señor Emperador Carlos Quinto afectos muy especiales; pues disputándose con el gran Ticiano (que fué su Pintor de Cámara) la nobleza del Arte de la Pintura, a que no asentían algunos de los presentes, o por ignorancia o por tema, dijo su Majestad: *No se hable de eso; porque a la Pintura se le debe dar la estimación primera entre todas las Ciencias y Artes liberales, y tenerla en palmas, y aun darle la palma.* Y diciendo esto, se volvió a el Ticiano y le dijo: *Traed los pinceles y colores, que quiero que retoquéis este cuadro que está encima de la puerta.* Y habiéndolos traído, dijo: Señor, no alcanzo sin que se ponga algún andamio. A que respondió el señor Emperador: Esperad, que con esta mesa alcanzaréis; y asiendo su Majestad de ella, acudieron los señores y grandes, que estaban presentes, a llevar la mesa adonde estaba Ticiano; el cual, poniéndose sobre ella dijo: No alcanzo todavía, señor. A que respondió: Esperad, que yo haré que alcancéis; y tomando el bufete por un lado, comenzó a levantarla; y a los señores, que estaban del otro lado, les dijo: *Levantad, que todos debemos levantar a un hombre tan grande, y tenerle en palmas, y dar a esta Ciencia y Arte el ser emperadora de todas.* Con que quedaron confusos, y respondidos los que la contradecían.

No era forastera esta inteligencia y afición a la Pintura en el señor Emperador Carlos Quinto; pues sabemos que su ínclito abuelo, el señor Emperador Maximiliano, pintó con grande acierto, a cuyos gloriosos progenitores imitaron los señores Reyes Felipe Segundo y Felipe Cuarto, y los Infantes Don Carlos y Don Fernando, sus hermanos; y el Príncipe Don Baltasar, y el señor Don Juan de Austria, hermanos del señor Carlos Segundo (que está en Gloria), favorecieron los pinceles con sus reales manos; y aunque estos Príncipes y otras personas ilustres la hayan ejercitado por mera diversión, y no por interés, no contradice al intento, pues no eligieron un oficio vil y mecánico para divertimiento competente a su grandeza.

Pero, no es menester empeños tan arduos para empresas tan leves, que sólo pueden hacer disonancia en los presentes siglos, en que el esplendor del Arte de la Pintura se ha restituído a su primitivo lucimiento; pues vemos en las Historias, que pereció la Pintura en todas estas provincias de Occidente, desde el exterminio del Imperio Romano, por los años 546 de Nuestra Salud. Y en el sentir de Ambrosio de Morales (insigne cronista del señor Felipe Segundo), fué por los años 400 de nuestra redención, bajo el imperio de Arcadio y Honorio, desde cuyo tiempo nota este autor la ruina de estas Artes en toda Europa, por la suma impericia que desde entonces se nota en las monedas de los Emperadores, y Reyes Godos, que ni aun parece tienen figura de hombres. Y se comenzó a restaurar sobre los años de 1250, mucho después de la Institución de las Ordenes Militares de estos reinos, que comenzaron por los años de 1170, y en el sentir de otros, en el de 846. Esta es cuenta palmaria y evidencia constante; pues aunque no hubiese estado sepultada en Europa muchos siglos antes, había en España bastante motivo para deponer las Artes del ornato y gusto y atender a las que contribuían a la común necesidad; y así, en ella tardó mucho más en convalecer la Pintura; pues no se restituyó hasta los tiempos del señor Rey Don Fernando el Católico, sobre los años 1475, y cuando mucho, desde el tiempo del señor Rey Don Juan el Segundo; por necesitarse en estos reinos, desde el año de 714 de su lamentable pérdida, más de arneses que de pinturas. Con que más de 600 años antes de la Institución de las Ordenes Militares, se había perdido la Pintura en todas estas provincias, y comenzó a restaurarse en España 250 años después de la institución de dichas Ordenes. ¿Pues qué pintores serían estos

de quien habla el Estatuto? Yo no discurso que lo fuesen, ni es posible, o se han de borrar todas las historias de aquellos tiempos, sino es que algunos se honrasen con la posesión, sin tener la propiedad (como hoy sucede a muchos). Y así entonces, los que hacían los guadamecés y paramentos (de que algunos vestigios han llegado a nuestros tiempos), y cualquiera que pintase un jaspe, o que diese de color a una reja, o un coche (si lo había en España entonces) u otras cosas semejantes, se llamarían pintores. Y si llegaba a emprender alguna mal digerida imagen, o delineara alguna figura en aquel modo imperfecto, que suministra el natural impulso, sería un Apeles; pues aun para lo preciso del culto de las sagradas imágenes, se traían pinturas y pintores de aquellas partes de la Grecia donde aún se hallaba, ya en miserable decadimiento...

Y además de esto, están admitidos a los oficios de el Estado noble, en todos los reinos y ciudades de España, siendo esto negado por derecho del reino a los oficios viles y mecánicos, porque obscurecen la nobleza, en cuanto a la profesión, aunque no en cuanto a la propiedad, descendiendo de casa solariega, por ser esta cualidad intrínseca, *ossibus inherens*. Pero la Pintura vemos que ni obsta a la propiedad ni a la profesión. Y así, en esta corte han tenido la vara de Caballeros Hijos-Dalgo varios pintores, y uno de ellos fué D. Juan Carreño, antes de ser pintor de su Majestad, el año de 1659, después de haber sido en las Asturias de Oviedo (de donde era natural) Alcalde de Hijos-Dalgo. Y otro pintor tuvo la dicha vara en esta corte el año pasado de 1698. Y donde ha habido alguna contradicción, lo han litigado y ejecutariado, como lo hicieron en la provincia de Alava, que se ejecutorió contra Salvatierra y la provincia, en el Real Consejo, en dos de septiembre del año pasado de 1619...

Y en Zaragoza también, donde habiéndose acordado, en seis de diciembre del año de 1666, que el Arte de la Pintura, por ser liberal, se apartase de cierta profesión, con quien estaba mezclado en una cofradía, quedando la otra en la servidumbre de los demás gremios. Tratando su Majestad de celebrar las Cortes en dicha imperial ciudad, el año de 1677, los profesores de la Pintura dieron memorial a los cuatro brazos del reino, para ser admitidos a ellas los que fuesen Hijos-Dalgo. Y visto por todos cuatro estamentos, deliberaron: Que el Arte de la Pintura era liberal y noble, y que a sus profesores no les debía obstar para entrar en las Cortes y

obtener los demás empleos honoríficos de la República. Fué proveído este Decreto en cuatro de diciembre de dicho año: y su Majestad confirmó lo deliberado por los cuatro brazos del reino, por estas palabras:

*Reconociendo ser empleo de tal primor el de la Pintura, que muchos de sus profesores han sabido imitar la Naturaleza diestramente, acreditándose por esto, de insignes y mereciendo grande estimación; y porque es justo que los que se ocupan en ejercicio tan apreciable se exciten con mayor ánimo a proseguirlo, y otros con nuevo aliento a comenzarlo, SU MAJESTAD, y en su Real nombre el excelentísimo señor Don Pedro de Aragón, de voluntad de la Corte y cuatro brazos de ella, estatuye y ordena: que el ejercicio de la Pintura es Arte liberal, y que sus profesores, teniendo las calidades requeridas por Fuenro, puedan entrar en las Cortes que se celebraren en el reino; y también obtener los demás oficios honoríficos de las Repúblicas.* Como todo consta en los Libros Capitulares de dicha ciudad...

[p. 115].

No hay epiteto tan frecuente en la Pintura como el decir que no tiene precio, y más si es buena; de donde infiere Quintiliano que no hay cosa más noble que la Pintura. Véanse los precios tan exorbitantes que refieren los autores haberse dado por algunas Pinturas; y especialmente Plinio, en el *Lib. 35, cap. 10*, donde se verá aquella gran suma de talentos por una Pintura, cuando cada talento valía 6.000 reales de nuestra moneda castellana. Y de Apelles dice, recibió por un retrato de Alejandro Magno un sin número de áureos, o monedas de oro. Y en nuestros tiempos, baste decir que por el cuadro de Santo Domingo Soriano, que está en su capilla del Real Colegio de Atocha,<sup>1</sup> de esta corte, Orden de Predicadores, le dieron a D. Antonio de Pereda dos mil ducados y una plaza de Ujier de Cámara en Palacio, para D. Joaquín de Pereda, su hijo. Y por no hacer digresión, omito otros ejemplos, que se verán en su lugar.

[p. 116].

Dominico Greco, que vivió en España por los años de 1600,

<sup>1</sup> Hoy, en el Museo Cerralbo (Madrid).

nunca vendió Pinturas suyas, sino las empeñaba, tomando sobre ellas la cantidad que le parecía, sin que constase haberlas vendido<sup>1</sup>.

CAPÍTULO VI. QUE ES PROPIEDAD ESENCIAL DE LA PINTURA EL SER  
COMPENDIO DE LAS ARTES LIBERALES Y EL SER CIENCIA  
ARQUITECTÓNICA.

[p. 124].

Por ella inmortalizaron sus nombres y ennoblecieron su fama tantos eminentes artífices: Fidias, en el Júpiter Olímpico y Estatua de Minerva; Glicón, en la célebre de Hércules, que hoy llaman de Farnesio; Alejandro, Polidoro y Atenodoro Rodiata, en él nunca bastante alabado Laoconte y sus dos hijos, todo hecho de una piedra; Policletos, en el Mercurio y en la célebre estatua de la Amazona, consagrada en el templo de Diana Efesia; y en la Lucha de Hércules y Anteo; el grande Mirón, su discípulo, en la eminente estatua de Hércules Mozo; Leocras, en el Ganimedes; Praxiteles, en el Baco, y en la peregrina estatua de la Venus, que ennoblecio a Gnido; el célebre Apolo, de Leoncio; el Carro del Sol, con sus caballos, del gran Lisipo; el Río Eurota, de Eutichides; el Hermafrodito, de Policleto; el Páris, de Eufranor; los Luchadores, de Aristodemo; el Gladiator, de Agasias Dositeo; la Tropa del Toro, o Fábula de Dirce, castigada a manos de Ceto, y Amfion, de mano de Apolonio, y Taurisio; el otro Hércules, del ateniense Heliconis; y otros casi innumerables, que fueron ilustres y nobles por esta Arte, habiendo en muchas concurrido juntamente la de la Pintura; como en Lesbocles, Prodoro, Pithodico, Polygnoto, Protogenes, Phidias, Arístides, Eufranor, Pitágoras y otros muchos; como también de los modernos Miguel Angel, Bacho Brandinelo, Masacho; y de los nuestros, Gaspar Becerra, Pablo de Céspedes, Don Sebastián de Herrera y Alonso Cano, para calificar la grande unión que tienen entre sí estas dos Facultades, por tantos títulos ilustres.

<sup>1</sup> Noticia peregrina; pero inexacta.

[p. 125].

CAPÍTULO VII. QUE ES PROPIEDAD ESENCIAL DE LA PINTURA EL  
SER CIENCIA DEMOSTRATIVA EN LO TEÓRICO Y PRÁCTICA  
EN LO OPERATIVO.

[p. 129].

CAPÍTULO VIII. PROPIEDADES ACCIDENTALES DE LA PINTURA.

La primera propiedad, que accidentalmente insiste en la Pintura, *es ser virtuoso deleite*.

A Don Juan Carreño, cuando estaba pintando, era menester llamarle a comer media hora antes, y repetirlo muchas veces, para que llegase a tiempo. Y un día de ayuno, habiéndole sacado chocolate por la mañana, estando divertido en su Pintura y hallándose allí dos amigos de buen humor, dijole a la criada lo pusiese sobre un bufete, que estaba cerca de uno de los amigos; el cual, viendo a Carreño tan divertido en su Pintura, y que sin duda se le había olvidado el chocolate, pulsó la jícara, y hallándola ya templada, se la sorbió con disimulo y la volvió a sentar en el plato. Vino la criada, y hallando desocupada la jícara, llevábasela; y su amo la dijo: ¿Adónde vas, si aún no lo he tomado? ¿Cómo no (dijo la criada), si la jícara está vacía? Y volviendo a los circunstantes Carreño dijo: Con efecto, señores, ¿lo he tomado? Los cuales le aseguraron que sí, con todo disimulo; y respondió: *Les aseguro a vuesas mercedes, con toda verdad, que estaba tan divertido, que no me acordaba*. Y habiendo pasado un buen rato, le desengañaron; con que se resarcíó el daño, y se celebró el chiste.

[p. 137].

La quinta cualidad de la Pintura es *ser refugio de fortunas deshechas y casos fortuitos*; pues a muchos les ha servido para contrastar el ceño adusto de los Hados.

No fué menos el conflicto en que se hallaba Fray Filipo el Carmelita, Pintor florentino, que habiendo estado diez y ocho meses cautivo en poder de moros, un día se puso, con un carbón, a retratar a su amo; y lo ejecutó con tal acierto, de cuerpo entero, vestido a la morisca, que viéndolo el amo y juzgándolo como mi-

lagro, le dió libertad. Y habiendo hecho después algunas cosas de colorido, lo envió el moro, libre y rico, a Nápoles, y fué muy estimado del Papa Eugenio IV, en cuyo tiempo floreció, por los años de 1463.

[p. 138-9].

La séptima propiedad accidental de la Pintura es *el honor*.

La nobilísima casa de Gaddi, en Florencia, procede de las eminentes obras de Angelo Gaddi, insigne Pintor. Las relevantes Pinturas de Fray Juan Feisol,<sup>1</sup> de la Orden de Predicadores, le elevaron a la excelsa mitra de Florencia; y lo que más es, que modestamente no la aceptó, y la impetró para San Antonino, gloriosísimo de la misma Orden. Rafael de Urbino salía de su casa con la ilustre comitiva de cincuenta discípulos de la primera nobleza de Roma; y cuando el Papa intentaba darle un capelo, le casó con su sobrina el cardenal de Bibiena, haciendo grande aprecio de emparentar con el Apeles de aquel siglo.

A Miguel Angel envió la República de Florencia por embajador a la santidad de Julio II. Pedro Pablo Rubens, eminentísimo Pintor, fué enviado por embajador, para el Tratado de Paces entre Inglaterra y España, por el Rey Carlos Primero de la Gran Bretaña, el año de 1628. Y fué tres veces armado caballero; una, por el Archiduque Alberto, en Amberes; otra en Francia, por el Rey Cristianísimo, y otra, por el referido Carlos Primero de Inglaterra. No siendo menos los honores que recibió del señor Felipe IV el Grande, en esta corte, donde en diferentes obras de Pintura dejó repetidos testimonios de su eminente habilidad y otros tantos documentos a esta profesión.

[p. 140].

#### CAPÍTULO IX. ESTIMACIÓN DE LA PINTURA Y SUS PROFESORES EN LOS SIGLOS PASADOS.

[p. 143].

Ni hay que extrañar estas maravillas en la Pintura, que hoy

<sup>1</sup> Fra Angélico da Fiesole.

sólo puede desconocerlas la frecuencia de experimentarlas: especialmente en la Arquitectura y ornatos fingidos de mano de Miteli y Colona, en diferentes partes de esta corte; como también de Carreño, Rizi y Herrera, y otros de los eminentes; se engañan de tal suerte los ojos, que muchos no admirán lo pintado, porque lo suponen corpóreo. Así le sucedió a un pintor de estos tiempos haber pintado algunos adornos, que era menester tocarlos para creerlos; costándole, en cierta ocasión, el dinero a alguno la porfia. Y en un retrato, cuyo dueño tenía un perro muy grande, enseñado a que le echase las manos a el pecho, para acariciarle; vino el perro, no estando allí el amo, y viendo el retrato (que estaba arrimado a el caballete) comenzó a coleárselo, con gran regocijo, y se abalanzó a echar las manos a el retrato; y asustado de la extrañeza del tacto, se retiró, ladrándole; y reparándose, y mirándole atentamente, volvió a coleárselo, y llegarse a oler el retrato, diferentes veces, con grande admiración de los circunstantes.

No fué menos, en otro caso, en que llevando ya acabada la Pintura de la bóveda de una iglesia, en que había rompimientos de gloria, cornisas y claraboyas, entró, acaso, por una ventana un pajarillo, y espantado de los que se hallaban en el tablado, acometió, con intrépido vuelo, a salirse, ya por las claraboyas fingidas, ya por los celajes y rompimientos de la gloria; ya cansado, a sentarse sobre las cornisas y adornos fingidos; hasta que burlada, repetidas veces, su diligencia, rendido y aporreado, cayó en el andamio, y le cogieron los discípulos que allí se hallaban. Y de esta especie pudiera contar innumerables casos, que por frecuentes no se extrañan.

[p. 147].

De Miguel Angel y Rafael de Urbina ya se ha dicho lo bastante; y así pasó a el gran Ticiano Vecelio, cuya estimación es tan notoria, que está de más todo encarecimiento; pues fueron casi innumerables los príncipes y señores que le honraron y solicitaron alguna Pintura o retrato de su mano. Pero quien más especialmente le honró fué el Invictísimo señor Emperador Carlos Quinto, a quien retrató diferentes veces, y por cada retrato le dió mil escudos de oro, que en aquellos tiempos era más que ahora mil doblones; y finalmente le connaturalizó en España y Alemania y le armó Caballero de Espuela Dorada, ciñéndole por su mano el es-

toque y señalándole doscientos escudos de renta en Milán; y otros tantos le señaló el señor Felipe Segundo, además de otros trescientos que tenía por la Señoría de Venecia (que le hizo su patrício), de donde era natural, en la villa de Cador. En el retrato de Ticiano, hecho de su mano misma, que está en el Museo del Serenísimo señor Gran Duque de Florencia, tiene puesto hábito de Santiago; y en otros retratos suyos de Pintura y de Estampa, he visto lo mismo que sin duda lo debió de obtener después de connaturalizado en España.

Pero lo que parecerá increíble es que su Majestad Cesárea, movido de la virtud, ingenio y buenas partes de Ticiano, y especialmente de la superior eminencia que alcanzaba en el Arte de la Pintura, le hizo merced de Conde Palatino del Sacro Imperio, con acuerdo de su Consejo, en Barcelona, año 1553. De cuyo título anotaré aquí el principio y las cláusulas más esenciales, para satisfacer a algún crítico y desatar las nieblas de los escrupulosos.

*CAROLUS V. Divina favente Clementia Romanorum Imperator Augustus, ac Rex Germanie, Hispan. &c.*

*Spectabili nostro, & Imperij Sacri fideli Titiano de Vecellis, sive Equiti Aurato, & Sacri Lateranensis Palatij, Aulæque nostre, & Imperialis Consistorij Comiti, Gratiam Cæsaream, & omne bonum.*

*Cum nobis semper mos fuerit, postquam ad huius Cæsareæ Dignitatis celsitudinem divis auspicijs evecti fuerimus, vos potissimum, qui singulari fide, & observantia erga Nos, & Sacrum Romanum Imperium prædicti Egregijs Moribus, eximijs Virtutibus, & ingenuis Artibus, industriaque, clari, & excellentes habiti sunt, preceteris benevolentia, favore, & gratia nostra prosequi. Attendentes igitur singularem tuam erga Nos, & Sacrum Romanum Imperium fidem, & observantiam, ac præter alias Egregias Virtutes tuas, & Ingenij Dotes exquisitam illam pingendi, & ad vivum effigiendarum Imaginum Scientiam, quā quidem Arte talis nobis visus es, ut merito huius Sæculi Apelles dici merearis, &c... Motu igitur proprio, & certa nostra Scientia, Animo deliberato, sano quoque Principum, Comitum, Baronum, Procerum, & aliorum nostrorum, & Imperij Sacri dilectorum accidente Consilio, & de nostre Cæsareæ Potestatis plenitudine, te prænominatum Titianum Sacri Lateranensis Palatij, Aulæque nostre, & Imperialis Consistorij Comitem fecimus, creavimus, ereximus, & Comitatus Palatini, Titulo clementer insignivimus: Prout tenore præsentium facimus*

*creamus, erigimus, attolimus, & insignimus, ac aliorum Comitum Palatinorum, numero, & consortio grataanter aggregamus & adscribimus, &c.*

Continuándose lo restante del título en concederle todas las inmunidades, exenciones y preeminencias que es estilo conceder a los demás condes palatinos, como el crear notarios, instituir jueces, legitimar bastardos, &c. Y omito otras singularidades de su vida, por no alargarme. Sólo diré que habiendo llegado a noticia de su Majestad Cesárea, que notaban algunos señores, así españoles como alemanes, el que se familiarizase tanto con un Pintor, lo que no hacia con los Príncipes, respondió el César: *Que Príncipes había muchos; pero Ticianos, uno sólo.* Y en otra ocasión, habiéndosele caído un pincel, lo levantó el César y se lo dió a Ticiano; el cual, extrañando tal exceso, con gran confusión; le respondió el Emperador: *El Ticiano merece ser servido por el César.*

También Dello, florentino, famoso Pintor, fué armado Caballero por el señor Rey Don Juan el Segundo de Castilla, el año de 1421. Y rehusando en Florencia el darle la posesión, escribió a el Rey, y su Majestad a Florencia; con cuya recomendación se la dieron.

[p. 150].

Peregrín de Peregrini, por otro nombre Peregrín de Bolonia, admirable Pintor milanés, discípulo de Miguel Angel, y de los que pintaron en San Lorenzo el Real. Fué muy honrado del señor Felipe Segundo, y le dió una plaza de Senador de Milán, para un hijo suyo; y cuando se volvió a su tierra, llevó más de cincuenta mil ducados.

[p. 151].

A el Josefino, gran Pintor, le honró el cristianísimo Rey de Francia con el Hábito del Orden de San Miguel; y hallándose poco gustoso con él, por ser semejante a el de otros artífices; y habiéndolo entendido el Papa Clemente Octavo, alcanzó de la Majestad del señor Felipe Tercero se le conmutase en el de Santiago, con la interposición de la Serenísima Reina Doña Margarita, cuando la desposó en Ferrara con el Duque de Sesa, en nombre de su Majestad, aunque otros dicen que la conmutación fué al contrario.

[p. 152].

Y de nuestros españoles, Cristóbal de Utrecht, Pintor famoso, fué Caballero del Hábito de Cristo, por merced del Rey de Portugal Don Juan el Tercero, por los años de 1550.

Cristóbal López, Pintor excelente, fué también Caballero del Hábito de Avis, por merced del mismo Rey Don Juan el Tercero de Portugal.

Antonio del Rincón, natural de Guadalajara, fué Pintor de Cámara del señor Rey Don Fernando el Católico; y en premio de su habilidad, le hizo merced de Hábito de la Orden de Santiago, y su Ayuda de Cámara.

El Licenciado Don Bartolomé de el Agata, excelente Pintor e Iluminador, en premio de su virtud e ingenio, fué honrado con la Abadía de San Clemente de Arezo, en cuyo empleo murió, año de 1461.

Juan Pantoja de la Cruz fué también Pintor de Cámara de el señor Felipe Segundo, de quien recibió honras muy singulares; y en especial la de Ayuda de Cámara, empleo de grande honra; pues lo sirven Caballeros Cruzados.

Alonso Berruguete, Pintor insigne y discípulo de el gran Miguel Angel, fué Pintor de Cámara del señor Emperador Carlos Quinto, de quien fué muy estimado, honrándole también con la plaza de su Ayuda de Cámara. Fué juntamente Escultor; y llegó a tanto su caudal, que compró el Lugar de la Ventosa y otras posesiones, y fundó el mayorazgo, que hoy permanece, con título de condes, aunque en otra casa, por falta de varonía.

Baltasar Alvarez, Alonso Alvarez, su hermano, y Nicolás de Frías, todos tres Pintores excelentes y Arquitectos, y aun algunos de ellos Escultores, fueron honrados por los Reyes de Portugal, y armados Caballeros de el Hábito Militar de Cristo.

Diego de Rómulo, Pintor excelente, natural de esta villa de Madrid, fué honrado por la Santidad de Urbano Octavo (a quien retrató) con el Hábito de Cristo, reinando el señor Felipe Cuarto; y el Pontífice cometió a el Cardenal de Trejo Paniagua, español, que se le pusiese, como lo hizo, en presencia del Duque de Alcalá, embajador extraordinario, en catorce de diciembre de 1625 años; pero murió de allí a poco tiempo, y quedó sepultado en la iglesia de San Lorenzo de Roma.

Francisco de Rómulo, hermano del referido, fué también excelente Pintor, y a instancia del mismo Pontífice alcanzó de el señor Felipe Cuarto la misma merced que su hermano.

José de Ribera, llamado el *Españoleto* (por ser español, y natural del reino de Valencia), fué excellentísimo Pintor, como lo testifican sus obras, tan dignamente estimadas; fué Caballero del Hábito de Cristo, por merced del Pontífice, por los años de 1644.

Antonio Moro fué excellentísimo Pintor y gran Retratista, y fué Pintor de Cámara del señor Felipe Segundo: pintó extremadamente acabado y definido, y tuvieron gran precio sus obras.

Alonso Sánchez Coello, su discípulo, fué excelente Pintor, portugués, y retratador insigne. Fué Pintor de Cámara, grandemente estimado del señor Felipe Segundo; tanto, que habitando en las Casas de el Tesoro, por una escalera secreta, que sube a Palacio, bajaba frecuentemente su Majestad a verle pintar, con singular benignidad y llaneza; y era su casa frecuentada de los mayores príncipes y personajes ilustres de su tiempo; especialmente del señor Don Juan de Austria y el Arzobispo de Toledo Don Gaspar de Quiroga; y conociendo el gran valimiento que tenía con el Rey, se valian de su patrocinio personas de grande estatura, para lograr sus pretensiones. Y llegó a tanto su caudal, que fundó en Valladolid una Obra Pía de Niñas Huérfanas, que hoy se conserva.

El Divino Morales (llamado así, no sólo por lo delicado de su pincel, sino porque sólo pintaba cosas divinas) fué llamado del señor Felipe Segundo para pintar en El Escorial; y habiendo visto su Majestad el fausto con que venía, mandó que le diesen una ayuda de costa y que se volviese; y él dijo: Que todo lo que tenía venía a sacrificarlo a el servicio de su Majestad, de quien fué después muy estimado y favorecido, señalándole competentes asistencias para descanso de su vejez.

Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, no fué menos estimado de su Majestad, frecuentando mucho su obrador en El Escorial, para verle pintar, en que fué tanta su excelencia, imitando a el gran Ticiano, su maestro, que habiendo muerto, decía el Rey que no había sido conocido el Mudo, viendo que no le igualaban algunos extranjeros que habían venido a pintar a El Escorial; y a no haber muerto, le hubiera honrado su Majestad con un Hábito, según dió a entender diferentes veces; pues además de su eminente habilidad en la Pintura, era noble, natural de la ciudad de Logroño.

Don Juan Caro de Tabira, natural de Carmona, fué excelente Pintor en Sevilla; y en atención a su calidad y habilidad, le hizo merced de Hábito de Santiago el señor Felipe Cuarto, aunque lo gozó poco tiempo; porque murió en lo mejor de su edad.

Pablo de Céspedes, eminente Pintor, aprendió en Roma de la escuela de Miguel Angel, donde con sus buenas Letras y habilidad en la Pintura (de que hizo demostración en diferentes sitios de Roma), granjeó la prebenda que trajo y gozó en la Santa Iglesia de Córdoba, su patria, donde se ven excelentes obras de su mano, como también en Sevilla. Fué hombre muy erudito en varias Lenguas y buenas Letras.

El Doctor Don Pablo de las Roelas, llamado *el Clérigo Roelas*, fué eminente Pintor, imitando a el Ticiano; y en atención a su habilidad y buenas partes, granjeó el canonicato de la iglesia colegial de Olivares. Hay de su mano excelentes obras públicas, especialmente en Sevilla.

Don Juan de Jáuregui fué muy buen Pintor, de cuya mano hay excelentes obras en Sevilla y en esta corte; y por su habilidad, ingenio y buenas partes, logró el Hábito de la Orden de Calatrava, y fué Caballerizo de la Reina Doña Isabel de Borbón.

No es de omitir Fray Juan Bautista Mayno, del Orden de Predicadores, excelentísimo Pintor, y maestro del señor Felipe Cuarto en la Pintura; que este honor puede contrapesar a todos los referidos, además del que con sus eminentes obras se granjeó en la común estimación; como se ve en la Iglesia y Convento de San Pedro Mártir de la ciudad de Toledo, y en el Oratorio de Casa de Novicios de San Esteban de Salamanca, donde hay excelentes Pinturas de su mano.

Pero sobre todos los españoles, fué artífice de su fortuna Don Diego Velázquez, dignísimo Pintor de Cámara del señor Felipe Cuarto, de quien recibió tantas mercedes, que apenas se pueden numerar; pero las más señaladas fueron las de Ujier de Cámara; después, Ayuda de la Guardarropa, Ayuda de Cámara y Aposentador Mayor; y sobre todo, Caballero de la Orden de Santiago; en cuyas pruebas llegó a merecer que su Majestad le honrase, prefiriéndose a ser testigo, honra digna de su virtud y superiores prendas; y sino le hubiera atajado la muerte, hubiera ascendido a más altos honores; pues la aptitud de su persona ofrecía materia para más singulares demostraciones. Fué enviado extraordinario, por su Majestad, a el Pontífice, de quien recibió honras extraordinarias;

y llevó crédito abierto de su Majestad, para comprar las más selectas pinturas y estatuas que hallase, como lo ejecutó, con grande satisfacción de su Majestad.

Alonso Cano fué eminente Pintor, Escultor y Arquitecto, y maestro del Príncipe Don Baltasar; y hallándose viudo, consiguió del señor Felipe Cuarto una prebenda en la Santa Iglesia de Granada; y habiéndolo resistido el Cabildo, por ser hombre iliterato, vinieron dos diputados a hablar a su Majestad; y diciendo, entre otras cosas, cómo Alonso Cano era hombre idiota, su Majestad les atajó, diciendo: *Bien está. ¿Quién os ha dicho que si Alonso Cano fuera hombre de Letras, no habría de ser Arzobispo de Toledo?* Y últimamente consiguió su Majestad que le diesen diez años de término para que se habilitase; y pasados, se ordenó, y gozó la prebenda, hasta su muerte.

Don Bartolomé Murillo, el Vandic español, fué dulcísimo Pintor, como lo acreditan sus obras, especialmente en Sevilla, su patria, donde llegó a lograr tanta estimación y riqueza, que casó a Doña Tomasa Josefa, su hija, con D. José de Beitia, que fué Secretario del Despacho Universal; y a Don Gaspar Murillo, su hijo (que también pintó excelentemente), le consiguió un canonato en la Santa Iglesia de Sevilla.

Don Juan Bautista del Mazo (yerno de Velázquez) fué insigne Pintor de Cámara del señor Felipe Cuarto, y Ayuda de la Furriera (que es Ayuda de Aposentador Mayor), y logró diferentes empleos para sus hijos; como para Don Baltasar, que murió en el oficio de Cerero Mayor; y D. Gaspar, Ayuda de la Furriera y Conserje de Aranjuez: Todos empleos de mucho honor y estimación en la Casa Real.

Don Sebastián de Herrera fué Pintor de Cámara del señor Carlos Segundo y Maestro Mayor de las Obras Reales. Fué también excelente Escultor y Arquitecto. Tuvo la llave de Furriera y logró singular estimación en el aprecio del Rey y de la Reina Madre Doña Mariana de Austria, por sus excelentes prendas, calidad y honrados términos; y su hijo fué Ayuda de la Furriera y Conserje del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial.

Don Francisco de Herrera, sevillano, Pintor de gran capricho, logró también la plaza de Maestro Mayor, y Pintor del señor Carlos Segundo, junto con la de Ayuda de la Furriera.

[p. 155].

Don Juan Carreño Miranda fué también dignísimo Pintor de Cámara del señor Carlos Segundo, y Ayuda de la Furriera. Logró por su habilidad, nobleza y amable trato, superior aprecio en el concepto del Rey y de todos los señores; y además de los gajes y emolumentos de sus plazas y casa de aposento, le concedió su Majestad cincuenta pesos cada mes de ayuda de costa, por su Real bolsillo. Fué electo Alcaide de Hijos-Dalgo en su tierra (que era en las Asturias de Oviedo), y en esta corte sirvió la vara de Fiel, por el Estado noble (como ya dijimos). Y últimamente gozaba por su casa el vestido de su Majestad del Jueves Santo: privilegio semejante a el que goza la casa de los excelentísimos señores Duques de Uceda y de Híjar; el uno del vestido del día del Corpus y el otro el de Navidad.

Don Francisco Rizi fué también eminente y erudito Pintor del señor Felipe Cuarto y Carlos Segundo; y tuvo también la Llave de Furriera, y fué muy estimado de sus Majestades, por su habilidad y nobles procederes.

Don Lucas Jordán fué llamado de su Majestad el año de 1692 y fué honrado con la Llave de Furriera, relevándole de servirla. Y para su venida, le mandó dar su Majestad (en Nápoles, su patria) mil y quinientos ducados de plata, haciendo franco cuanto viniese en su navío, que fué mucho, y vino a cargo del Capitán Don Antonio González Brito, su yerno, a quien su Majestad hizo merced del puesto de Superintendente de el Tarazonal del Reino de Nápoles, con el sueldo de cien escudos al mes. Y a Bartolomé de Angelis, también yerno suyo, le hizo merced su Majestad de Plaza supernumeraria del Consejo de Santa Clara de Nápoles, ejercicio, y goce, y calidad de entrar en la primera del Número, que vacase. Y asimismo a Bito del Core, otro yerno suyo, le hizo merced su Majestad del oficio de Maestro portulano de las provincias del principado de Citra y Basilicata, por dos vidas, con facultad de substituirle. También concedió su Majestad a Don Lorenzo Jordán (hijo del dicho Don Lucas) plaza de Presidente de la Cámara de la Sumaria de Nápoles. Y el año de 1699 le hizo merced del oficio de Veedor de los Castillos del dicho reino, por tres vidas, con diferentes facultades, así de traspasarlas como de darlas en dote, juntas o separadas, servirlas o substituirlas. A Don José Jor-

dán, sobrino del dicho Don Lucas, le hizo su Majestad merced del empleo de Abogado de Pobres de la gran Corte de la Vicaría de Nápoles, con ochocientos ducados de plata de salario y ascenso a los Tribunales. Esto fué sin otras muchas mercedes que hizo su Majestad a los discípulos, que asistían a Jordán, de diferentes oficios en aquel reino, sin sus mesadas, que aquí gozaron, y la de Jordán, que era de cien doblones, sin otras ayudas de costa, para colores y pinceles, coche sustentado y casa pagada. Y si el señor Carlos Segundo hubiera vivido a el tiempo de su partida a Nápoles, no se duda le hubiera hecho alguna merced personal de grande honor. Pero no obstante, volvió a su patria el año de 1702 cargado de honores y de riqueza suma. Bien que no le hacía falta; porque antes de venir a España, aseguraban pasaba su caudal de doscientos mil ducados de plata y trece mil de renta. Murió, en fin, en su patria, el año de 1704, con universal sentimiento, por hombre tan singular, no sólo en su propia manera, sino en imitar la de otros, y en la suma celeridad en el obrar.

[p. 156].

Don Claudio Coello fué también dignísimo Pintor de Cámara del señor Carlos Segundo, como lo manifiestan sus obras, en esta corte, y fuera de ella, al temple, óleo y fresco. Tuvo también la Llave de Furriera. Y aunque fué de adusto genio y poca fortuna, logró en poco tiempo muchas mercedes de su Majestad, así de los goces de sus plazas como de una pensión de trescientos ducados de renta, para su hijo Don Bernardino, y otras mercedes de ración y del bolsillo que se continuaron, después de su muerte, en Doña Bernarda de la Torre, su esposa.

Don Francisco Ignacio Ruiz fué Pintor de Cámara del señor Felipe Quinto. Gozó poco tiempo, juntamente con la plaza de Ayuda de Furriera; y quebrantado de su poca salud, y menos fortuna, murió en breve, con créditos de muy ajustada vida.

Todos estos han sido Pintores de profesión, y que de ella se han mantenido y por ella han logrado honras tan superiores; haciéndoles a muchos toda la costa el Arte, para estímulo de los sucesores que, animados de estos ejemplos, alientan su esperanza en los afanes de su estudio. Y para que se califique (por lo que dijimos en el Capítulo 4) que siendo esta profesión capaz de dar nobleza, no puede ser obstáculo para derogarla.

He tocado en los referidos artífices solamente los actos honoríficos y premios que han obtenido por la Pintura, sin extenderme a otras circunstancias, así por no propasarme de el intento, como porque espero en Dios sacar a la luz pública sus vidas (especialmente de los que han florecido en España), donde se extenderá la pluma hasta donde alcancare la noticia; porque miro en esta parte nuestra nación tácitamente reprehendida de los extranjeros, que tan diligentes han sido en perpetuar la memoria de sus compatriotas, no sólo con las diligencias de la pluma, sino con las puntualidades de la estampa.

Y porque entretanto no queden quejosos algunos eminentes varones, que han florecido en estos reinos; que si bien no han obtenido por la Pintura especiales honras, han sido acreedores de ellas, hallándose en posesión del Mérito, y con el honor de la fama, que les vincularon sus aciertos; haré memoria de los más sobresalientes, con el orden que ocurrieren.

El insigne Gaspar Becerra, excelente Anatomista, y Pintor a óleo y fresco y grande Escultor, discípulo de Miguel Angel y natural de Baeza; cuyas obras, en la Iglesia de las Señoras Descalzas de esta corte, y en Palacio, dan claro testimonio de su grande ingenio.

Blas de Prado, natural de Toledo, y Pintor del señor Felipe Segundo.

Bartolomé González, Pintor de el señor Rey Felipe Tercero.

Vicencio Carducho, florentino, excelente y erudito Pintor de los señores Reyes Felipe Tercero y Cuarto, que en repetidas obras del óleo y fresco, en esta corte, y Palacios Reales, acreditó su pincel; como su pluma, en el erudito libro que escribió en Diálogos de la Pintura.

Su hermano y maestro Bartolomé, también excelente Pintor, y muy estimado y honrado de los Reyes de España y Francia.

Patricio Cajes, excelente Pintor del señor Felipe Tercero, y padre de Eugenio Cajes, también insigne Pintor del señor Felipe Cuarto. Como lo fueron Angelo Nardi y José Leonardo, excelentes Pintores.

Francisco Zurbarán, Pintor insigne en Sevilla, grande imitador del Carabagio, estuvo también en esta corte e hizo algunas cosas en servicio del señor Felipe Cuarto, de quien fué tratado con singular amor.

Francisco Pacheco, erudito Pintor, y muy especulativo; cuyo

Libro de la Pintura acredita su gran comprensión en esta Arte; como también el haber sido maestro de su yerno, el gran Velázquez.

Luis de Vargas, ejemplar varón y excelente Pintor sevillano. Y asimismo Alonso Vázquez y Francisco de Herrera, llamado el Viejo, a distinción de Don Francisco de Herrera, su hijo, el que dijimos fué maestro mayor.

Juan del Castillo, excelente Pintor, también sevillano, padre y maestro de Antonio del Castillo (gran Pintor en Córdoba, por la manera del caballero Máximo); fué maestro de Alonso Cano (aunque también lo fué Francisco de Herrera, el Viejo), de Bartolomé Murillo, de Pedro de Moya, que después pasó a Inglaterra y se perfeccionó con Vandic, cuya manera imitó y trasplantó a Granada: Donde también floreció Machuca, excelente Pintor y Arquitecto, siguiendo la manera de Rafael.

Antonio Mohedano, eminente Pintor y gran fresquista, natural de Antequera. Don Juan Niño, en Málaga, Pintor insigne y discípulo de Alonso Cano; como también lo fueron Juan de Sevilla y Pedro Atanasio, en Granada, Miguel Jerónimo de Ciezar y Felipe Gómez.

Fernando Yáñez, natural de la Almedina, fué discípulo de Rafael, y de superior ingenio. Y los Perolas, dos hermanos, naturales de Almagro, Pintores, Escultores y Arquitectos, discípulos del gran Miguel Angel. Y Miguel Barroso, dulce Pintor y Arquitecto (discípulo de Becerra), de cuya mano hay una Estación en el Claustro de El Escorial y otra de Luis Carvajal, excelente Pintor.

Juan de Urbina, Felipe de Liaño, Luis Tristán, Félix Castelo, Luis Fernández, José de Ledesma, Pedro Núñez, Francisco Lanchares, Alonso de Mesa, Bartolomé de Cárdenas, Francisco Collantes, Juan de Chirinos, Antonio Arias, Don Simón Leal, José Moreno, Don Francisco de Solís, Juan de Espinosa, Andrés de Vargas y Cristóbal García Salmerón, los dos naturales de Cuenca y discípulos de Horrente; José Donoso, Sebastián Muñoz, Isidoro Arredondo, Dionisio Mantuano, José Romaní, Bartolomé Pérez, Francisco López, Alejandro Semín, Gerónimo de Mora, Pedro de Guzmán, el Cojo; Juan de Soto, Gerónimo de Cabrera, Teodosio Mingot, Juan Antonio Escalante, Juan de Cabezalero, Mateo Cerrezo, José Antolínez y su hermano Don Francisco, el Letrado; Juan de Toledo, Juan Montero de Rojas, Francisco de Palacios, Miguel Jiménez, Benito Manuel, Don Antonio Péreda y Francisco Camilo, fueron todos excelentes Pintores, cuyas obras, en esta

corte y fuera de ella, son mudos panegíricos de su honra y estima-ción.

[p. 158].

Como también en Andalucía (además de los dichos) Don Juan de Valdés, Don Sebastián de Llanos, Juan Martínez de Gradilla, Don Antonio Reinoso, Sebastián Martínez, José de Saravia, Cristóbal Vela, Juan Luis; Antonio de Contreras, en Bujalance, y sus dos hermanas, también Pintoras; Pedro de Rajis, Don Juan de Alfaro. Y en Valencia, Pedro de Horrente, grande imitador del Basan; los dos Ribaltas, Juan y Francisco, padre e hijo, excelen-tísimos Pintores; Francisco Piagali, Gerónimo de Espinosa, Ioannes, discípulo de Rafael, Bausá, Zariñena y Luis de Sotomayor, sin otros muchos que omito por no ser molesto.

Religiosos y eclesiásticos han sido muchos los que han ejerci-tado esta Arte (de que hicimos alguna mención, Libro 2, Capítulo 2), y algunos con superior excelencia, como Fray Sebastián del Piombo y Fray Jacobo de Puntorno, italianos; Fray Vicente de Santo Domingo, de la Orden de San Jerónimo, primer maestro del Mudo; Fray Andrés de León y Fray Julián, su discípulo, de la misma Orden; Fray Diego del Salto, en Sevilla, y Fray Pedro de Montoya, Agustinos; y Fray Juan Rizi, excelente Pintor, del Or-den Benedictino; el Padre Don Francisco Galeas, Prior que fué en la Cartuja de Sevilla; Fray Juan Cotán, Lego, en la de Gra-na-da; y el Padre Don Luis Pascual, en Cataluña; Fray Juan de la Miseria, Carmelita Descalzo; y el Hermano Adriano, del mismo Hábito, en el Convento de Córdoba; el Padre Fray Bartolomé de San Marcos, florentino; y el Reverendísimo Padre Fray Cristóbal del Viso, que murió Comisario General de Indias en esta corte, con créditos de varón eximio en virtud; de cuya mano son los santos de la Orden, que están pintados en el techo del salón del Convento de San Francisco de Córdoba; el Beato Fray Pedro Nicolás Fattor, valenciano, de la misma Orden, fué muy devoto Pinto: el Padre Daniel Segers, flamenco, de la Compañía de Jesús, llamado vulgarmente *el Teatino*, extremado en la pintura de flores; el Padre César Bonacina, milanés; Juan Bruchel, Andrea Pozo y el Padre Jerónimo Gutiérrez, todos de la misma religión. Y en la de los Clérigos Regulares de San Cayetano, el Hermano Mateo Zu-colino fué célebre Pintor, especialmente en la Perspectiva, de que

escribió con tanto acierto, que el original manuscrito le colocó en su célebre biblioteca el Cardenal Barberino; el Hermano Francisco María Caselli, cremonés, Pintor insigne, como lo muestra en la Pintura de la Iglesia de Santa María de los Angeles de la ciudad de Nápoles; y también el Hermano Juan Bautista Galete, florentín, Pintor del Gran Duque, el cual hizo colocar su retrato en la galería de los Pintores insignes.

De los eclesiásticos, además de los dos prebendados que dijimos, Pablo de Céspedes y Alonso Cano, juntamente con el Canónigo Roelas y otros, la han ejercitado muchos, como Juan Eschollio, Canónigo de Utrecht, único en la Pintura por aquella tierra; los dos Vidales, prebendados de la Santa Iglesia de Sevilla; Don Juan de Fonseca y Figueroa, hermano del Marqués de Orellana, Maestre-Escuela y Canónigo de dicha Iglesia y Sumiller de Cortina del señor Felipe Cuarto, fué excelente Pintor. Como también en Valencia el Licenciado Pedro García Ferrer y Mosén Francisco Guillén, Mosén Pedro Tomás y otros muchos, como ya dijimos.

Con todo lo cual queda calificada la estimación de la Pintura y sus profesores en los siglos pasados; así por los precios tan excesivos con que han sido remuneradas las Pinturas de los hombres eminentes, como por los honores con que han sido por ella ilustrados sus profesores; y por los muchos eclesiásticos y religiosos que se han preciado de tan decoroso ejercicio, como decente y digno empleo de tan sagrados Institutos.

[p. 159].

CAPÍTULO X. DE LOS GRANDES PRÍNCIPES Y MONARCAS DEL MUNDO Y OTRAS DIGNIDADES, SEÑORAS Y MUJERES INSIGNES QUE HAN EJERCITADO LA PINTURA, Y DE LOS ESCRITORES DE ELLA.

[p. 160].

El señor Emperador Maximiliano Segundo, se preció mucho de Dibujante; y Renato, Rey de Nápoles, de la Casa de los Duques de Anjou, fué el mejor Pintor de su tiempo. El Rey cristianísimo Francisco Valesio el Primero, honró los pinceles imitando a su glorioso abuelo materno; como también el señor Rey de Hungría, José, Emperador de Alemania, y el Serenísimo señor Carlos Emmanuel, Duque de Saboya. Y de nuestros ínclitos Monarcas espa-

ñoles, apenas ha habido alguno que no la haya ejercitado: Los señores Carlos Quinto, Felipe Segundo, Tercero y Cuarto; y los Serenísimos Infantes, sus hermanos, la ejercitaron en sus primeros años; y pocos ha que en la Real Guarda-Joyas de este Palacio de Madrid se hallaron dos Pinturas de mano del señor Felipe Cuarto, con su Real firma; y de orden del señor Carlos Segundo, su hijo, se trasladaron al Escorial. Y no es de omitir que, tratando de la música, en cierta ocasión, el señor Felipe Segundo, con algunos de su Cámara, que se preciaban de tener buena voz, dijo su Majestad, con extrañeza: *No sabré decir la voz que tengo, porque nunca la he probado.* De suerte que este Monarca juzgó, en algún modo, indecente a la Majestad el cantar, siendo un Arte tan ilustre; y este mismo, y su padre y sucesores, se preciaron mucho de la Pintura, indicio de su grande excelencia. El Príncipe Don Baltasar la ejercitó también; y asimismo el señor Don Juan de Austria, de cuya mano he visto yo varias Pinturas al óleo, y llegó a hacer tan bien de porcelana, que decía Carreño que a no haber nacido Príncipe, pudiera, con su habilidad, vivir como tal. Y finalmente, nuestro católico Monarca Felipe Quinto (que Dios guarde), nieto de el cristianísimo Luis Décimocuarto, siguiendo el ejemplo de sus ínclitos abuelos y predecesores, la ha ejercitado con tal primor, que yo he visto algunos Dibujos de pluma de su Real mano, que pudieran acreditar a cualquiera de la profesión; y para más honrarla, los califica con su Real firma. Pero sobre todo (sin agravio de ejemplares tan superiores), nuestro muy Santo Padre Clemente Undécimo, que hoy rige el timón de la nave de la Iglesia, ha dibujado superiormente, con la dirección y escuela del insigne Carlos Maratti. Y lo mismo acontece al Eminentísimo señor Cardenal Acuaviva, Nuncio que fué en España; y apenas hay Príncipe en Italia, y aun en los demás reinos extranjeros, que no esté condecorado con esta habilidad.

[p. 161].

Otros muchos Príncipes se hanpreciado de este decoroso ejercicio: como Valerio Máximo, que fué Cónsul; Lucio Scipión, Lu-zio Hostilio, Manzinio, Luzio Mumio, Acayco, todos Patricios y Caballeros romanos. Y de nuestros españoles, el excelentísimo señor Conde de Benavente, bisabuelo del que hoy vive; el Marqués de Monte-Velo, Grande de Portugal y Embajador de Roma, que

fué excelente Pintor; pasóse a Castilla cuando el levantamiento del reino de Portugal, y no siendo bastantes sus asistencias, se socorrió de la Pintura (hasta que le premió el señor Felipe Cuarto), y enseñó a su hijo y a otros, entre los cuales fueron Don Juan Antonio Asensio, maestro que fué de Matemáticas de los pajes del Rey; y Don Juan Niño, gran Pintor en Málaga.

El excelentísimo señor Duque de Uceda, Embajador que fué en Roma, la ha honrado; y aun conserva los instrumentos del Arte (que yo he visto) muy primorosos. También D. Pedro de Montezuma, Conde de Tula, pintó con excelencia; y el Marqués del Aula, y el excelentísimo señor Duque de Alcalá, Virrey que fué de Barcelona; y el Conde de las Torres (hoy Comisario General) acompaña ésta, con otras muchas prendas de su valor y de su ingenio; Monseñor Daniel Barbaro, Patriarca de Aquileya; y Monseñor Don Juan, Arzobispo Cantuariense, fueron Pintores. El ilustrísimo señor Caramuel se preciaba mucho de Pintor, como lo dice en su Tratado de la Arquitectura. Y el ilustrísimo señor Don Jerónimo Mascareñas, Obispo de Segovia, tuvo también, con excelencia, este loable ejercicio, que acompañó con otras muchas virtudes y aciertos de su gobierno.

Don Rafael Sanguinetto, Caballero de la Orden de Santiago, Regidor Decano de este Ayuntamiento de Madrid y del Consejo de Hacienda de su Majestad, fué excelente Pintor, y aun en sus últimos años solía tener este deleite. Don Francisco Antonio Ethenhard, Caballero del Hábito de Calatrava, y Capitán Teniente que fué de la Real Guarda Alemana, junta esta de la Pintura con otras muchas prendas de que se adorna su lucido ingenio. Don Tomás Labaña, de la Cámara de su Majestad, y del Hábito de Cristo; Don Pedro Herrera y Don Juan de Valdés, ambos del Real Consejo de Hacienda, la ejercitaron también; sin que empleos tan superiores obstasen a el deleite de los ratos desocupados. Como también Don Francisco Velázquez Minaya, de la Orden de Santiago, y Caballerizo de la Reina, y el Licenciado Gregorio López Madera, tuvieron excelente habilidad. Juan Pérez Florián, del Hábito de Cristo, de la Cámara del señor Felipe Segundo; Don Jerónimo de Ayanza, del Hábito de Alcántara; y Don Jerónimo Muñoz, de la Orden de Santiago, mostraron su grande ingenio en esta Arte; como también Don Esteban Hurtado de Mendoza, siendo su padre Asistente de Sevilla.

[p. 162].

En señoras de primera clase ha habido también ilustres ejemplares. La Serenísima Reina Doña María Luisa de Borbón, primera esposa del señor Carlos Segundo, pintó de miniatura, lo cual supe yo de su Majestad misma, en presencia del señor Carlos Segundo. Sofonisba Cremonense, Dama que fué de la Serenísima Reina católica de España Doña Isabel, mujer del señor Felipe Segundo, fué excelente Pintora; y asimismo sus tres hermanas Ana, Europa y Lucía, que siendo Dama de la Reina su hermana Sofonisba, está de más el decir que eran de la gran Casa de la Anguissola en Faenza. Y otra señora siciliana hubo en esta corte, en tiempo del señor Felipe Cuarto, que hacía excelentes retratos en pequeño. La excellentísima señora Doña Teresa Sarmiento, Duquesa de Béjar, ha pintado muy bien; y no ha muchos años que le mereció me mostrase una Cabeza de Nuestra Señora (que en Valencia llaman del Auxilio), recién hecha de su mano, en cristal, por el reverso, con harto primor. La excellentísima señora Doña María de Guadalupe, Duquesa de Abeyro, no ha permitido falte en su universal comprensión la de la Pintura; cuya inteligencia acompaña con la de todas buenas Letras, y pericia universal de Lenguas. También la excellentísima señora Condesa de Villaumbrosa pintó con primor. Doña Mariana de la Cueva Benavides y Barradas, mujer de Don Francisco de Zayas, Caballero del Hábito de Calatrava, y Hermana de otros tres Caballeros de Hábito, fué excelente Pintora en Granada. Pero sobre todas, corona dignamente estos ilustres ejemplares el de la Serenísima Reina nuestra señora Doña Isabel de Farnesio (esposa dignísima de nuestro católico Monarca), cuya excelente habilidad en la Pintura, acompaña otras muchas prendas, que ilustran su Real persona, y que la constituyen acreedora, no sólo del Real tálamo, sino de los corazones de todos sus vasallos.

Marieta Tintoreta, hija del famoso Jacobo Tintoretto, fué excelente Pintora, y sus obras muy estimadas de todos los Príncipes de Europa. Y Margarita de Encina (hermana de Juan de Encina, o Juan de Brujas, el inventor de la Pintura a el óleo) fué excelente Pintora. Propercia Boloñesa, excelente Pintora y Escultora. Plautila Abadesa y Lucrecia Quistellia, Mirandulana y Arthemisa Gentileschi, Pintoras italianas excelentes.

Lavinia Fontana, hija de Próspero Fontana, Pintor famoso en Bolonia, fué gran Pintora; tanto, que de su mano hay una Pintura en El Escorial de una Virgen con el Niño dormido sobre unas almohadas, con San Juan y San José, y está la Virgen levantando un velo para que se vea el Niño; y, en fin, es su Pintura muy estimada en Italia. Donde también lo ha sido la de Propicia de Rosi, y de la hija del Caballero Máximo, y Teresa del Po, hija de Pedro del Po, Pintor romano.

Nuestro Alonso Sánchez tuvo también una hija, excelente Pintora, ilustrada con otras muchas prendas; como también Doña Mariana Duarte, hermana de Don Francisco Duarte, Presidente que fué de la Contratación de Sevilla, ilustrado también con esta habilidad.

Hoy es muy célebre en París *Madama le Hay*, por excelente en la Pintura de profesión; no siendo inferior en la Poesía, Música y Grabadura; pues de su mano es grabado el libro que sacó a luz el año pasado de 1706, que anotaremos adelante.

[p. 163].

Susana María, Pintora en Augusta, hija de Juan Fischero, Pintor. Ana María Schermania, fué muy erudita, y con varias Artes ilustrada; y especialmente en la pintura de flores. Ana Felicitas de Neuburg, al óleo y temple excelente; y en la Plástica y Cerífrica, superior. María Sybila Gravia Francofortense, también Pintora excelente; como también Susana de Sandrart, Norimbergense.

... También Olympia fué excelente Pintora, cuyo discípulo fué Antobolo; sin otras muchas que omito, por excusar prolividad. Sólo pido se me permita hacer memoria de Doña Francisca Palomino, mi hermana, que fué ilustrada con esta habilidad, aunque se malogró en lo mejor de sus años.

De la Pintura han escrito en todos idiomas; aunque el señor Caramuel, en su Tratado de Arquitectura, tomo 2, dice: *Que de la Pintura se ha impreso poco, y menos que se pueda leer.* Y aunque esto me ha hecho notable disonancia en un varón tan erudito y en todas letras consumado, mucho más me admira que poniéndose a escribir (dicho señor Caramuel) de la Pintura, en el libro citado, como una de aquellas Artes de que se puede adornar el Arquitecto, en vez de hacer un breve resumen de su Teórica y Práctica,

empeña todo el Tratado de esta Arte en disputar si se engañó Virgilio en la descripción del Palacio y templo de la Reina Dido, y en los amores, que dice, tuvo con Eneas; y si las ponderadas líneas de Apeles y Protógenes son ficción fabulosa o historia verídica. Ciento que el Arquitecto quedará grandemente instruído en la Pintura con tales dogmas. Pues qué, si vamos a el artículo cuarto, donde trata de la Perspectiva; *la cual, dice, se adquiere más con el ejercicio de echar líneas, y con la experiencia de ver un mismo cuerpo en diversos lugares, que con libros y argumentos.* Verdaderamente que los hombres doctos necesitan de gran reflexión para tratar ajenas profesiones; y que esta de la Pintura tiene más fondo del que algunos han pensado, atendiendo sólo a la Práctica, sin hacerse cargo de la Teórica.

[p. 164].

... Resumen de lo que yo tengo visto, y sé que se ha escrito de esta Facultad en varios idiomas, comenzando por el Castellano, en gracia de nuestra Nación<sup>1</sup>:

En Castellano escribió el doctísimo Pablo de Céspedes, Racionero de la Santa Iglesia de Córdoba, varón eximio y peritísimo en todas Artes y Lenguas. Redújolo en octavas; de las cuales pone muchas Francisco Pacheco en su Libro de la Pintura. Escribió también de la Perspectiva Teórica y Práctica, aunque no se sabe si salió a luz.

Juan de Arphe Villafaña escribió otro intitulado: *Varia Comensuración*, de grande utilidad para todas las Artes del Dibujo, y especialmente para la Pintura, por lo que trata de la Simetría, Anatomía y Arquitectura; impreso en Madrid, año de 1675, en folio.

Escribió también el Licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, profesor de ambos Derechos, un libro intitulado: *Noticia de las Artes liberales*, en que prueba difusamente la ingenuidad de la Pintura; impreso en Madrid, año de 1600, en cuarto.

Lo mismo hizo Don Juan Alonso de Butrón, profesor también de ambos Derechos, adelantando el asunto en su libro intitulado:

<sup>1</sup> Se publica esta extensa relación, saliendo un poco de los confines de esta serie, por creer útil que figure en ella este registro de la bibliografía artística manejada por un tratadista tan erudito como Palomino.

*Discursos apologéticos de la Pintura*, con profunda erudición y copiosa noticia; en Madrid, año de 1626, en cuarto.

Vicencio Carducho escribió un libro intitulado: *Diálogos de la Pintura*, con singulares noticias y erudición; a que añadió a el fin varios informes y pareceres a favor de la Pintura, de los ingenios más clásicos y eruditos de aquel siglo; imprimióse en Madrid, año de 1633, en cuarto.

Francisco Pacheco, natural de Sevilla, escribió otro, intitulado: *Arte de la Pintura*, con sencillo y claro estilo y copiosa explicación de la Teórica y Práctica de esta Arte; imprimióse en Sevilla, año de 1649, en cuarto.

Don Félix Lucio de Espinosa y Malo escribió un resumen intitulado: *Glorias del Pincel*, con grande erudición y elegancia.

Paulo Pino escribió otro de la Pintura en Diálogos, según Pacheco, no sé en qué idioma. Como también Ludovico Dolce, según el mismo autor.

En portugués (que también es idioma español, aunque no castellano), escribió un Tratado muy curioso de la Pintura, Simetría y Perspectiva, el Padre Fray Felipe de las Chagas, del Orden de Predicadores; adjunto con otro de la Poesía, en cuarto, impreso en Lisboa, por Pedro Crasbeck, año de 1615.

De manuscritos, que no han salido a luz, escribió el Padre Fray Juan Rizi, de la Sagrada Religión de San Benito, un libro, que yo he visto, con mucha erudición e inteligencia profunda de la Pintura y de todas las Artes que la ilustran<sup>1</sup>.

Escribió también Don Francisco de Solís, Pintor de buen gusto y grande aplicación a los libros, uno de las Vidas de algunos Pintores españoles que han sobresalido en las tres Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura.

[p. 165].

En latín escribió un tomo León Bautista Alberti, intitulado: *De Pictura præstantissima, & nunquam satis laudata Arte Libri tres, absolutissimi Leonis Bautiste de Alberti. Basilee, anno 1540*, en octavo; a que añadió el Tratado de la Estatua, para los Escultores. Fué peritísimo en todas Letras, y el primero que escribió de esta Arte, después de su restauración en estas provincias.

<sup>1</sup> Publicado por E. Tormo y E. Lafuente en 1930: *La vida y la obra de Fray Juan Ricci*. Véase en el vol. II de esta Serie, pgs. X y XI.

Otro, de *Iusto Ammano Tigurino, Enchyridion Artis Pingendi, jingendi, & sculpendi. Franco Furti, anno 1578, in quarto.*

También Francisco Junio escribió *de Pictura Veterum* un tomo de a cuarto, que dió a luz, año de 1637, en Amsterdam, con singular elegancia y erudición, así de autoridades latinas como griegas, y lo amplió después en un tomo de a folio, con admirables notas y adiciones, juntamente con el Catálogo de los eminentes Pintores, Escultores y Arquitectos, y otros artífices de la antigüedad; y lo sacó a luz Juan Jorge Grævio, año de 1694.

En el mismo idioma escribió Juan Schefero, alemán, un libro de octavo, muy dogmático y erudito, intitulado: *De Arte Pingendi.*

Carlos Alfonso de Fresnoy escribió un Poema Latino en verso heroico, muy elegante y erudito, con la versión y notas en francés; en París, año de 1684, en octavo.

Luis Demoncioso escribió Comentarios de la Escultura y Pintura de los Antiguos; en Roma, año de 1585, en cuarto.

*Pinnacoteca, sive Romana Pictura, & Sculptura,* por Juan Miguel Silos; en Roma, año de 1673, en octavo.

*Joachimi de Sandrart, Academia Nobilissime Artis Pictorie. Norimberge, anno 1683, en fol.*

Roberto Flud, *de Machrcosmi Historia, Tom. 1, Tract. 2, parte 5,* escribe tres libros de Arte Pictoria; y otros cuatro, *de Optica, o Perspectiva,* en la 4 part. Pedro María Canepario de Crema, en su libro *de Attramentis;* en Venecia, año de 1619, en cuarto. *Dialectiotheca,* de Abrahán Gorleo, Antuerpiano; en Amsterdam, año de 1609, en cuarto.

Escribió también Juan Bautista Armenio, *de Veris Picture Praeceptis;* en Rabena, año de 1587, en cuarto. Pomponio Gaurico, *de Sculptura, & Pictura.* Los dos Philostratos, mayor y menor; como también Calistrato, y Pedro Gregorio, tolosano, en su *Syntagma Artis Mirabilis.* Plinio emplea en tratar de la Pintura todo el Libro 35 de su Historia Natural.

Juan Molano, *de Historia Sacrarum Imaginum, & Picturarum.* Policiano, *in Panepistemone.* Cardano, *Libro 17 subtil.* Vossio, *in Graphice.* El Padre Antonio Posevino, de la Compañía de Jesús, *de Picta Poesi;* en Venecia, año de 1603, en folio. Y nuestro grande Alberto Durero escribió superiormente de la Simetría, Perspectiva, Geometría, &c., que aunque su primitivo idioma fué en Lengua tudesca, se ha traducido en latín y en otras Lenguas.

De Perspectiva han escrito muchos: el Ilustrísimo señor Juan,

Arzobispo cantuariense, en latín; Daniel Barbaro, Patriarca de Aquileya, en toscano; Juan Bruquel, de la Compañía de Jesús, tres tomos, en francés, *suppresso nomine*, cosa única; como lo son los dos modernos de Andrea Pozo, también Jesuítica, con la explicación en latín y toscano, de lo más peregrino que en la práctica se ha visto. El Maestro Fray Ignacio Dante, del Orden de Predicadores, Catedrático que fué de la Universidad de Bolonia, escribió altamente la teórica y práctica en los comentarios sobre el *Vignola*, impreso en Roma, año de 1611, en toscano. Como asimismo el del Caballero Lorenzo Sirigati, Sebastiano Serlio, Julio Troyli y el Hermano Mateo Zucolino, de la Congregación de Clérigos Regulares de San Cayetano; Samuel Moralois, en francés, y Juan Causino. Como también la de Fray Francisco Nicerón, Religioso Mínimo, en París, año de 1638, en folio; y Monsieur de Sargues, año de 1647, también en París. A que se pueden agregar todos los que han escrito de la Optica, que son casi innumerables; de los cuales se anotarán algunos en el libro siguiente.

[p. 166].

En toscano se ha escrito mucho de la Pintura en diversos temas. El gran Leonardo de Vinci escribió, con singular inteligencia, dogmática y preceptivamente, impreso en París, año de 1651, en folio.

Federico Zuccaro escribió otro Tratado de la Idea, con grande erudición y ampliación del Dibujo interno y externo; en Turín, año de 1607, en folio.

Pablo Lomazo, habiendo perdido la vista para pintar, la tuvo para escribir otro volumen, muy eruditio, en Teórica y Práctica de la Pintura, en Milán, año de 1584, en cuarto.

El mismo escribió la *Idea del tempio della Pittura*; otro de Rimas, en alabanza de Dios y de las cosas sagradas; y otro de la forma de las Musas, impresos en Milán, año de 1591, en cuarto.

*Disegno del Doni*, donde se trata de la Pintura y Escultura y otras cosas pertenecientes a estas Artes, impreso en Venecia, año de 1549, en octavo.

*Pitture del Doni*, donde se trata la delineación de diferentes figuras morales, en Padua, año de 1564, en cuarto.

*Trattato de la Pittura*, por Fr. Don Francisco Bisaño, Caballero de Malta, en Venecia, año de 1642, en octavo.

*Le nove Chiesse di Roma*, del Caballero Balloni, donde trata de las Pinturas y Esculturas que hay en ellas, impreso en Roma, año de 1639, en dozavo.

*Le miniere della Pittura, compendiosa informatione di Marco Boschini*, en Venecia, año de 1664, en octavo.

*Il Michrocosmo della Pittura da Francesco Scanelli da Forli*, en Cesena, año de 1657, en cuarto.

*Trattato della Nobiltá della Pittura*, de Romano Alberti, en Roma, año de 1585, en cuarto.

*Tratato della Pittura del Cavalier Giorgio Vassari, nel quale si contiene la Pratica diessa*, en Florencia, año de 1619, en cuarto.

*Le Vitte de Pittori, Scultori, & Architetti*, del mismo autor, en cuatro tomos de a cuarto, en Florencia, año de 1568, y en Bolonia, año de 1647.

[p. 167].

*Le belleze della Citta di Fiorenza*, donde se trata difusamente de la Pintura y Escultura, escrito por M. Francisco Bochi, en Florencia, año de 1591, en octavo; y ampliada por M. Gio Cinelli, en Florencia, año de 1677, en octavo.

*Nuovo studio di Pittura, Scultura, & Architettura nelle Chiese di Roma*, por el Abad Filipo Titi, en Roma, año de 1686, en diez y seis.

*Viagio Pittoresco*, por Jacome Borri, en Venecia, año de 1671, en diez y seis.

*Dichiaratione di tutti l'historie che si contengono ne i Quadri, posii nuovamente nelle Sale del Pallazzo Ducalle della Serenissima Republica di Venecia*, por Jerónimo Bardi, florentino, en Venecia, año de 1660, en diez y seis.

*Fiori d'ingegno, compositioni in lode duna bellissima Effigie di Primavera, Opera del sign. Carolo Maratti Raccolti da Gio Battista Magnovini*, en Venecia, año de 1685, en cuarto.

*Discorso intorno alle Imagini Sacre, & profane*, del Cardenal Paleoto, en Bolonia, año de 1582, en cuarto.

*Trattato della Pittura, e Scoltura, uso & abuso loro*, compuesto por un teólogo y un pintor, en Florencia, año de 1652, en cuarto.

*Le finezze de i penneli Italiani*, obra de Ludovico Scaramuza, en Pavía, año de 1674, en cuarto.

*L'inganno degl'ochi, con vn discorso della Pittura di Pietro Accolti*, en Florencia, año de 1625, en folio.

*Le Vitte de Pittori, Scultori, & Architetti*, del Caballero Juan Balloni, en Roma, año de 1642, en cuarto.

*Le maraviglie degl'Arte, overo le Vitte de Pittori Veneti*, del Caballero Carlos Ridolfi, en dos tomos de a cuarto, en Venecia, año de 1648.

*Vitte de Pittori antichi, scrite, & illustrate da Carolo Dati*, en Florencia, año de 1667, en cuarto.

*Le Vitte de Pittori, Scoltori, & Architetti Genovesi*, del ilustrísmo señor Rafael Soprani, Noble genovés, en Génova, año de 1674.

*Noticie de Professori del Disegno da Cimabue inqua*, obra de Felipo Baldinucci, en dos tomos de a cuarto, en Florencia, año de 1686. Y el mismo escribió las Vidas de los Abridores de Buril, y otro tomo de la Vida del Bernino, Escultor célebre; y también el Vocabulario toscano del Arte del *Disegno*.

*Le Vitte de Pittori, Scultori, & Architetti Moderni da Gio Pietro Bellori*, en dos tomos de a cuarto, en Roma, año de 1672.

*Felsina pittrize, Vitte de Pittori Bolognensi*, por el Conde Don Carlos César Malvasía, en dos tomos, en Bolonia, año de 1678, en cuarto.

*Iconologia di Cesare Ripa, ampliata del signor Zaratini Castellini*, en Venecia, año de 1645.

*Dell Imagini Sacre, Dialogi del P. Constantino Phini, Canonigo Reglar*, en Siena, año de 1595, en cuarto.

*La Galeria dell Cavallier Maximo, distinta in Pitture, e Scolture*, en Ancona, año de 1620, en diez y seis.

*Il Riposo di Rafaello Borghini*, en el cual se trata de la Pintura y Escultura, obras y artífices famosos, en Florencia, año de 1584., en octavo.

[p. 168].

*Discorso di Alessandro Lamo in torno a la Scoltura, e Pittura*. con la vida de M. Bernardino del Campo, Pintor cremonense, en Cremona, año de 1548, en cuarto.

*Dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio, da Fabriano*, en Camerino, año de 1564, en cuarto.

*Il Figino, overo del fine della Pittura*, Diálogo del R. P. Don Gregorio Comanini, Canónigo Reglar Lateranense, en Mantua, año de 1591, en cuarto.

*Origine, e progresso dell'Academia del Disegno de Pittori, Scul-*

*tori, & Architettori di Roma*, por Romano Alberti, en Pavía, año de 1604, en cuarto.

*Due Lezioni di M. Benedetto Varchi*, donde se trata la cuestión de la precedencia entre la Pintura y Escultura, en Florencia, año 1549, en cuarto.

*Della Nobilissima Pittura, e della sua Arte, del modo, e della Dotirina di conseguirla agevolmente*, obra de Miguel Angelo Biondo, &c., en Venecia, año de 1549, en octavo.

*Vitta di Michelagnolo Buonarroti, raccolta per Ascanio Condivi de la Ripa Fransone*, en Roma, año de 1553, en cuarto.

*Breve Compendio della Vitta del famoso Tiziano Vezellio di Cadore, Cavalliere, e Pittore, con l'Arbore della sua vera Consanguinitá*, en Venecia, año de 1622, en cuarto.

En lengua francesa se han traducido los más de los libros italianos y latinos que se han anotado. Y además de esto han escrito muchos, con singular inteligencia. *Monsieur de Cambray* escribió uno, intitulado *La Perfection de la Peinture*. *Monsieur Felibien* escribió sobre las Pinturas de los Triunfos de Alejandro Magno, de el insigne *Monsieur Le Brun* (cuyas estampas nos dan claro testimonio de la eminencia de sus obras); y además de ser este libro de suma elocuencia, incluye muy importantes dogmas, para la buena economía de una Pintura.

También otro, sin autor, intitulado: *Traité de Mignature, pour apprendre aisement à peindre sens Maistre*, en París, año de 1676, en diez y seis.

*Conversations sur la connoissance de la Peinture, où par occasion il est parle de la vie de Rubens* (sin autor), en París, año de 1677, en diez y seis.

*Livre de Pourtraitture ue Maistre Iean Cousin*, en París, año de 1656, en cuarto.

*Entretiens sur les vies, & sur les ouvrages des plus excellents Peintres Anciens, & Modernes, du Monsieur Felibien*, en París, año de 1685, dos tomos en cuarto.

*Sentimens des plus habiles Peintres du cet temps sur la Prati-que de la Peinture; Recueillis, & mis en Tables de Preceptes par Henry Testelein*, en París, año de 1680, en folio.

*Sentimens sur la distinction des manieres de Peinture, desein, & graveure, & des originaux, & copies, par A. Bosse*, en París, año de 1649, en dozavo.

*Abregé de la vie des Peintres avec des reflexions sur leur ouvrages. A Paris chez Nicolás Langlois, Rue S. Jaques, a la Victorie, en octavo, año de 1699, sin autor.*

*Livre a dessiner, composé de têtes tirées des plus beaux ouvrages de Rafael, gravé par Mademoiselle le Hay, présenté a Monsieur de Cotte, Intendant, & Ordonateur General des Bastimens, Jardins, &c., en París, año de 1706, en folio.*

*Cours de Peinture par Prencipes, composé par Monsieur de Piles. A Paris chez Jaques Etienne, Rue Saint-Jaques, au Coin de la Rue de la Parcheminerie a la Vertu. Año de 1708, en octavo.*

En flamenco escribió Carlo Vanmander un Libro de la Pintura, con los Fundamentos y práctica de esta Arte, juntamente con las vidas de los pintores italianos y flamencos, hasta su tiempo; impreso en Amsterdam, año de 1618.

En lengua inglesa escribió Henrico Peachán un libro, intitulado: *El Perfecto Gentil-Hombre*, donde trata difusamente de la Pintura; en Londres, año de 1634, en cuarto.

En lengua tudesca escribió Valentín Bolgen de Rufach otro libro, del modo de preparar toda suerte de colores; en Francfort, año de 1562, en octavo.

[p. 169].

De los antiguos griegos y romanos, también escribieron muchos, que la injuria de los tiempos nos ha tiranizado, dejándonos sólo a Calistrato y los dos Filostratos, y la memoria de los demás, que refiere Plinio y otros autores. Y así nombraré solamente aquellos cuyos escritos perecieron, con gran menoscabo de el Arte y quebranto de sus profesores.

El grande Apeles, no contento con haber enseñado a su discípulo Perseo, le escribió un erudito libro de esta Facultad; sin otros volúmenes, que dice Plinio.

Adeo Mytileneo escribió de la Estatuaria. Alzetas, *de ijs, que Delphis consecrata*, según Atheneo; y según el mismo, escribieron también Alexis, Poeta, Pherecrates y Diphilo, *de Pictura*.

Anaximenes escribió de las Pinturas antiguas, según Fulgencio; y según Plinio, Antígono, Estatuario y Pintor, escribió de su Arte varios libros.

Aristodemo Cario escribió de aquellos más eminentes varones que con sus obras y estudio ilustraron esta Facultad; y los Reyes y ciudades que más se señalaron en honrarla.

Artemón escribió de los Pintores ilustres; y de éstos y los Estatuarios escribió también Calixeno. Y Cristodoro hizo una descripción de las Estatuas de Zeuxippo. Demócrito Ephesio, otra del Templo de Diana Ephesia. Duris escribió también *de Pictura*, según Laertio. Y Euphorion, de la Escultura de los vasos, según el Scholiaste de Theocrito.

Euphranor Istmio, Pintor, escribió dos libros de la Simetría y de los Colores.

Hegesandro Delpho escribió también un Comentario de las Estatuas e Imágenes, según Atheneo.

Hippias Eleo Sophista escribió una Disputa de la Pintura y la Estatuaría, según Filostrato.

Hipsícrates escribió de las Tablas (esto es, de las Pinturas), según Laercio. Y Jamblico, *de Imaginibus*, según Phocio.

El Rey Juba, padre de Ptolomeo y el primero que imperó en la Mauritania, escribió de la Pintura, de quien cita Phocio el *Lib. 2.* Y también escribió de los Pintores, de cuya obra cita Harpocracio el *Lib. 8.*

Melanthio, Pintor, escribió también de la Pintura, según Laercio.

El erudito Pamphilo Mazedón, Maestro de Apelles, escribió de la Pintura, y de los Pintores ilustres, según Suidas.

Eschilo, Demócrito y Anaxágoras, sus discípulos, escribieron de la Perspectiva, según Vitruvio.

Polemón, insigne Filósofo y Pintor, escribió un libro *de Tabulis*; otro, *de Pictoribus ad Antigonum*; otro, *de Tabulis in Vestibulis*; otro, *de Tabulis Sycionijs*, según Laercio, Atheneo, Harpocracio y Estrabón.

Porfirio escribió *de Imaginibus*, según Stobeo. Y Praxiteles escribió cinco volúmenes de las obras más ilustres del orbe.

El insigne Protógenes dejó escritos dos Libros de la Pintura y de las Figuras. Y también Theophanes escribió de la Pintura, según Laercio.

Xenócrates escribió de la Estatuaría varios volúmenes, y de la Pintura. Como también Antígono.

[p. 170].

De estos últimos, bien pudiera decir el señor Caramuel que no se pueden leer, porque no los alcanzamos; pero de todos los antecedentes, tuviera muy poca razón; porque además de ser mu-

chos y muy eruditos, corren frecuentemente entre los estudiosos de esta Facultad; y los más señalados de los latinos, franceses, italianos y españoles, están en mi estudio; y los demás los he visto en el del Canónigo Don Vicente Victoria, en Valencia, y en poder de otros curiosos. Y omitiendo otros muchos de Anatomía, Sime-tría y Fisonomía, que pudiera anotar, como pertenecientes a la Pintura, y otros, que de paso tocan de ella algún discurso o tratado; me parece bastarán los anotados, para que conste de la erudi-ción de la Pintura y se perpetúe la memoria de los que la han ilustrado con sus escritos; accidentes que la enriquecen y ensalzan. Como también para que otro no incurra en el arrojo del señor Caramuel, habiéndose escrito de la Pintura tanto y tan bueno en todos idiomas, en lo antiguo y moderno. Y queda concluído el intento, con la noticia de los grandes Príncipes, Emperadores, Reyes, Señoras y Mujeres insignes que han practicado la Pintura, para mayor realce y honor de esta ingenua profesión.

[p. 171].

CAPÍTULO XI. REPETIDOS TESTIMONIOS DEL CIELO EN ABONO DE LA PINTURA Y DEL CULTO DE LAS SAGRADAS IMÁGENES<sup>1</sup>.

... Las repetidas imágenes, que Cristo Señor Nuestro dejó expre-sadas de su Humanidad Santísima, bastaban para desempeñar el asunto; las de la Sábana Santa, anterior y posterior; la del Sudario de su Santísima Cabeza; las tres de la Calle de la Amargu-ra; y la que su Majestad imprimió para enviar a Abágaro, Rey de Edesa...

Y en tanto, solamente añadiremos las estampas que de sus sagrados pies y manos dejó señaladas en la piedra del arroyo Cedrón, cayendo sobre ella Cristo Señor Nuestro, cuando le arrojaron de la puente los infames ministros, llevándole preso. Y asimismo las otras dos efigies de sus sacratísimas plantas, que quedaron sella-das en la otra piedra del Monte Olivete, donde estaba Jesucristo, cuando subió a los Cielos, según lo testifica Fr. Antonio del Cas-tillo, como testigo ocular; donde no es menos apreciable lo que dice del Monte, que llaman del Precipicio, cerca de Nazareth, por

<sup>1</sup> Hácese un extracto amplísimo de este capítulo, que pudiera estimarse ocioso, por entender que encierra noticias en su mayor parte olvidadas y que pueden explicar algunas devociones que ha dado motivo a obras de arte.

haber intentado los Hebreos despeñar de él a Jesucristo, en cuya ocasión se les desapareció, y quedó estampada su Sagrada Imagen en una de aquellas peñas, con sus mismas vestiduras, que hoy día (dice este autor) se ven clara y distintamente. Y así pasaremos a las copias milagrosas.

El doctor Carbonell, en la Historia que sacó a luz del robo del Sacramento de la villa de Alcoy, reino de Valencia, dice, está en dicha villa el Santo Sudario del Sepulcro, por estar duplicado desde que se intentó copiar. Para lo cual, habiéndose traído de Saboya el original, con toda la custodia y cautela conveniente, a ruegos del Sumo Pontífice en Roma, se previnieron dos lienzos de la misma proporción y semejanza posible; y habiéndolos ya ajustado, se arrollaron, juntamente con el original, para emprender las copias el día siguiente, prevenidos los dos artífices más eminentes de aquel tiempo, para quedarse su Santidad con el que saliese más ajustado; y desarrollándolos el siguiente día, para emprender la obra, hallaron copiada la santa imagen en cada uno de los dos lienzos, tan semejante, que se pudiera durar cuál era la original, si lo antiguo del lienzo, primitivo no lo indicase; y habiéndole dado el Papa (sin duda fué San Pío Quinto) una de estas copias a el señor Don Juan de Austria, cuando fué a la empresa de la batalla naval; la hizo después colocar en dicha villa de Alcoy, con las auténticas de toda esta historia.

[p. 172].

En Valladolid, en el Convento de la Laura, de Religiosas del glorioso Patriarca Santo Domingo, se venera un Sudario del Sagrado Cuerpo difunto de Cristo Señor Nuestro, donde se muestra, con universal concurso, el día segundo de la Pascua, consagrada a los triunfos de Dios resucitado. Con pretensión de ser original; pero aunque no sea sino copia milagrosa, tiene lo bastante para prodigo.

[p. 175].

No es de omitir la Santa Verónica, que con nombre *de la Santa Faz* se venera junto a la ciudad de Alicante, en el reino de Valencia, en un Convento de Religiosas Descalzas Franciscas, intitulado *de la Santa Verónica*, tomando el nombre de esta sagrada imagen; la cual dió en Roma un señor Cardenal a el Rector del lugar de

San Juan (cerca de Alicante) por joya de singular estimación, hallándose sumamente obligado del Rector; el cual, habiéndola tenido en su poder algún tiempo, después de otras maravillas, sobre-vino un año de tan gran sequedad, que hasta los pozos y fuentes se secaban; tanto, que la ciudad de Alicante determinó, después de otros medios, hacer una procesión general. Y por la relación de los prodigios de esta Santa Faz, la sacaron por auxiliar en dicha procesión; donde, habiendo llegado junto a un pino, muy distante de la ciudad, y poniéndose a predicar un siervo de Dios, Religioso Francisco, teniéndola en las manos, vió todo el concurso que se elevó en el aire; y al mismo tiempo aparecieron otras dos imágenes sobre la cabeza del Religioso, en todo semejantes a la que tenía en las manos; sobreviniendo a esto, en aquel contorno, una lluvia tan abundante, que admiró a todo el concurso; y mucho más el ver que en todo el ámbito de la procesión no cayó una gota de agua; y que después de esto, se quedó tan inmóvil el religioso, que no hubo fuerzas humanas que le pudiesen mover; hasta que infirieron que era voluntad del Altísimo, que se le erigiese allí templo donde fuese venerada su santa imagen. Determinó, pues, la ciudad de Alicante fabricar allí el dicho Monasterio, donde es venerada esta gran reliquia, con singular culto y rezo particular, señalado por la Iglesia. De cuya historia hacen mención Don Juan Tamayo de Salazar y otros autores de gran fe. Y según las auténticas que hay de este caso, es muy creíble que sea una de las tres originales de la Calle de la Amargura; o a lo menos alguna de las copias, que milagrosamente se han transferido.

[p. 178].

En la vida de Teresa López, viuda, natural y vecina de Toledo y de conocida virtud, refiere el maestro Villegas que (teniendo especialísima devoción con una Santa Verónica, que se venera en aquella metrópoli) se vió al tiempo de su fallecimiento a su lado, en la cabecera de su cama, una Verónica perfectísima, llena de resplandor; lo cual, habiendo notado personas de toda excepción, llegaron repetidas veces a reconocer y examinar la ropa; y no hallando señas de tal cosa, volviendo a retirarse, veían lo mismo que antes; cuyas deposiciones pone a la letra dicho autor. Premio, sin duda, de aquella intensa devoción y bien preparada alma; pues murió en opinión de gran sierva de Dios.

[p. 179].

No es de omitir la Sagrada Cruz de Caravaca, ejecutada y bajada del cielo por ministerio angélico, según cuentan nuestras historias.

Ni merece menos lugar la Cruz de Oro que hoy se venera en la iglesia de San Salvador de la ciudad de Oviedo. Favor dispensado del cielo a el Rey Don Alonso Segundo, llamado el Casto, a quien se la fabricaron dos ángeles. Tiene esta Cruz tres cuartas de alto, y lo mismo de ancho; su grueso es como de un dedo; y su forma, algo semejante a la Cruz de la Religión de San Juan de Malta. Tiene cincuenta y tres piedras preciosas, camafeos, cornerinas y cristales; y en los brazos muchas letras, que por brevedad dejó de referirlas, y las podrá ver el curioso, con todo lo demás, en el Maestro Gil González Dávila, en su Teatro de Oviedo.

Don Vicente Mut, en su Historia del Reino de Mallorca, en el libro duodécimo, capítulo primero, hablando del Convento de Monjas de Santa Margarita de la ciudad de Mallorca, dice así: Tiene este Convento dos preciosísimas imágenes; de la una, que es el Santísimo Rostro de Jesucristo, llamada la Santa Verónica, ya escribe largamente Dameto. La otra es una prodigiosa figura de Cristo Nuestro Señor, cuya milagrosa imagen fué hallada (como tenemos por constante tradición) en esta forma: Deseando una priora dejar en su trienio alguna memoria de su devoción, pidió a una conocida suya un nogal, que ésta tenía en un huertecillo, para hacer una figura de Cristo Nuestro Señor Crucificado. La mujer, que era muy pobre, se excusó diciendo: Que aquel nogal, de el abundantísimo fruto que daba cada año le ayudaba mucho a pasar sus trabajos. Pero después de muchos ruegos de la una, no escuchados de la otra, tuvo el árbol el año siguiente sola una nuez; y un día de recio temporal, le arrancó y derribó al nogal el viento. Reconociendo la Voluntad de Dios la mujer, envió al Convento el árbol; y aserrando el tronco el artífice, vieron, con admiración, que había aserrado un dedo, y fué hallada dentro del mismo tronco la Santa Figura de Cristo Nuestro Señor, que colocaron en la Capilla, en que hoy le adoramos. Abrieron aquella sola nuez que tuvo el nogal, y hallaron sobre los gajos de la una parte el retrato de la Virgen, con dos querubines a los lados; y en la otra mitad, la imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado, con la Virgen y

San Juan. Obra Dios por estas santas y prodigiosas imágenes muchas maravillas. Hasta aquí este grave autor.

[p. 180].

En la villa de Sumacárcel, de el reino de Valencia, en el año de 1657, habiendo muerto una viuda, de quien se tenía algún recelo si estaba bautizada, por haber nacido antes de el año de 1609 de la expulsión de los moriscos; no obstante que su devoción a el Santo Crucifijo, que se venera en aquella villa, era muy notoria, como también su buena vida y costumbres; con lo cual, depuesta la duda, se le hicieron las exequias delante de aquella santa imagen; la cual quiso dar testimonio auténtico de la cristiandad de aquella su sierva; pues en una de las velas que ante su féretro ardían, se formó de la cera, que se iba derritiendo, una perfecta imagen de Cristo Crucificado, aunque pequeñita, como de tres dedos de alto, dilatándose la cera pegada al cirio, hasta formar los brazos y cruz. Cuyo prodigo se conserva hoy, con la misma vela, entre las reliquias de aquella iglesia.

En la ciudad de Valladolid, en la iglesia de San Benito el Real, se venera una imagen de Cristo Crucificado, con el nombre del *Cristo de la Cepa*, por haber sido milagrosamente producido de una vid, estando trabajando en una viña un cristiano y un judío, y disputando sobre la verdad de nuestra religión y de ser Cristo el Mesías verdadero. A que dijo el judío que lo creería, cuando lo viese salir de aquella cepa; y al punto se vió en ella milagrosamente formado, con admiración del cristiano y confusión del judío, que se convirtió, a vista de tan estupenda maravilla. Tiene de largo cerca de media vara; de cuya reliquia hizo donación a dicho Convento Don Sancho de Rojas, Arzobispo de Toledo, año de 1415.

En el Convento de San Francisco de esta villa de Madrid, se venera otra efígie de Cristo Crucificado, de cosa de un palmo de largo, formado de una raíz de lirio, sin obra de manos, sino por oculta virtud del Autor de la Naturaleza; y se estima por muy singular reliquia.

[p. 181].

En la Santa Iglesia de Burgos se venera, entre otras muchas reliquias de aquella gran metrópoli, un velo o cendal, de materia tan rara, que sus cualidades se ignoran; en el cual está la imagen

de Cristo Crucificado, sin que se descubra modo humano de Pintura, como ejecutada por manos celestiales; la cual, con gran consuelo de los fieles, se manifiesta pendiente todos los años, por la Semana Santa, en aquel magnífico templo.

No son de omitir las dos efigies de Cristo Crucificado, que se veneran en dos columnas, de las muchas que sustentan el singular, magnífico templo de la Santa Iglesia de Córdoba; donde, hallándose aherrojado un cautivo cristiano, en tiempo que los sarracenos ocuparon estas provincias, faltándole objeto exterior que excitase su religioso culto; movido de impulso celestial, gravó con la uña, en diferentes ocasiones, las dos referidas imágenes, cediendo el mármol su natural dureza a tan ligero impulso, que pudo acreditarle de cera. En la una de ellas, que está arrimada a las capillas del costado, que cae hacia el Patio de los Naranjos, está la efigie del cautivo, de medio relieve, como la mitad del natural, adorando la santa imagen; la cual está defendida con una rejuela de hierro; y serán las dos como de un palmo de largo: Que si bien intervino en su ejecución alguna diligencia humana, bien claro es que ésta sería inútil, a no concurrir la acción divina.

En la Yunta, lugar de la frontera de Castilla a Aragón, a el lado de Tortuera, sucedió que un pastor, tirándole un guijarro a una oveja, dió contra otro guijarro y se partió, arrojando de sí grandes rayos de luz; a cuyo prodigo acudió el pastor, y, admirado del caso, llamó a el cura del lugar, que viniendo con otros muchos vecinos y reconociendo el guijarro, hallaron que en él se veían formadas, de mancha natural de la piedra, las imágenes de Cristo Crucificado, y a sus lados San Juan y la Virgen en la debida proporción unas figuras con otras. Y llevándolo a la iglesia de dicho lugar de la Yunta, se colocó allí, con la debida veneración y con el título de *el Santo Guijarro*, autorizado con singulares testimonios y maravillas.

[p. 182].

Yo he visto una laminica aovada, de piedra ágata, cuyo diámetro mayor sería de cuatro dedos, y en ella estaba pintada una Santa Bárbara [sic], con ocasión de estar formada en la misma piedra, de su mancha natural, una Hostia, con su resplandor y nubes alrededor; y en medio de la Hostia se divisaba una efigie de el Cordero, símbolo de Cristo Señor Nuestro: Que para acasos de Naturaleza, son muchas puntualidades. Como también, cavando en

la ermita del Santo Niño Inocente (que está un cuarto de legua de la Guardia), se halló una piedrecita transparente, de una pulgada en cuadrado, por la una parte figurado el Santo Niño y por la otra una cruz sobre una nube, todo de mancha natural, Y también un corazón de piedra, con una cruz por uno y otro lado, de que soy testigo de vista. Todos prodigios que autorizan la Pasión de aquel Santo Inocente.

El Padre Eusebio Nieremberg dice que no lejos de Madrid (aunque no se sabe lugar determinado) se halló una piedra, donde estaba, de mancha natural, expresada la efigie de Cristo Crucificado: No se sabe donde pára.

Y en otra parte, dice, hay un animal, en la Isla de Yambolo, marcado con una cruz muy perfecta. Y del pez, que algunos llaman bruchete, que tiene en la cabeza las insignias de la Pasión de Cristo Redentor Nuestro. Donde también hace mención de la Granadilla, flor, llamada así en las Indias; y hoy bien conocida en estos reinos, con el nombre de Pasionaria, por contener en sí todas las insignias de la Pasión.

No será fuera del intento la imagen de Cristo Señor Nuestro a la Columna, que hoy se venera en Avila, en una ermita de la Huerta del Monasterio de San José, donde la gloriosa Santa Teresa de Jesús le hizo pintar, en la forma que se le había aparecido su Majestad, con un rasgón muy grande en el codo; el cual, no pudiéndolo expresar el Pintor, según la Santa le advertía, estándole dando la instrucción con más expresivas señas, cuando volvieron a mirar la imagen lo hallaron milagrosamente ejecutado, con admiración de la Santa y del artífice.

Y no es de omitir el prodigo que sucedió, habiéndose de retocar esta santa imagen, por hallarse ya muy deteriorada, por el año de 1670, con poca diferencia; para cuyo efecto fué allá Don Francisco Rizi, hombre de conocida habilidad y buena vida; como lo era también un su discípulo, que le acompañaba, llamado Don Alonso, natural de Villaseca, en el reino de Toledo, y a quien adornaba también la prenda de las buenas Letras (en cuya atención después se ordenó sacerdote). Habiendo, pues, llevado a los dos, para que viesen las santas reliquias de aquel Seminario Angélico, y entre ellas la del dedo de Santa Teresa, que allí se venera, dentro de un viril; ponderando unos y otros de los circunstantes el dedo, que veían de la gloriosa Santa: Dijo Don Francisco Rizi que él no veía dedo alguno en aquel viril, sino una imagen de la San-

ta, y encima otra de Nuestra Señora; lo cual acreditó su discípulo, diciendo: Que él veía lo mismo que decía su maestro. Admirados, pues, los circunstantes de ver las veras con que lo aseguraban y siendo personas de todo crédito, determinaron que respecto de ser ambos Pintores, se retirase cada uno en diferente mansión, y sin saber el uno del otro, cada cual pintase lo que había visto. Hízose así, y ambos pintaron una misma cosa, en la forma referida, con admiración de todos los que concurrieron a este acto; de que se ejecutaron varias copias, y yo he visto algunas, con algún adorno de flores alrededor. En que se manifiesta cuánto se sirve el Altísimo de las sagradas imágenes; pues no satisfecho de las que por medios humanos se ejecutan, las multiplica por tantos medios sobrenaturales.

[p. 183].

Otra imagen de Cristo Señor Nuestro Resucitado se venera en un oratorio de los Descalzos de esta Sagrada Orden, en esta villa de Madrid, que fué ejecutada con especial influjo del Cielo e instrucción de la Santa gloriosa, en la forma que se le había aparcido.

También es del caso lo que la Santa depone de sí en su admirable vida, que habiendo leído en un libro que era imperfección para las personas que tratan de espíritu tener imágenes curiosas, no quería tener ya en la celda imágenes, sino de papel. A cuyo intento Cristo Señor Nuestro le dijo: Que pues era mejor la caridad que la pobreza, que todo lo que más despertase a el amor, no lo dejase, ni lo quitase a sus monjas. Que el libro hablaba de las muchas molduras y curiosidades, no de las imágenes. Que lo que el Demonio hacía con los herejes era quitarles todos los medios para más despertar; y así iban perdidos. Y que sus fieles han de hacer ahora más que nunca a el contrario de lo que ellos hacen.

No desmerece este lugar el prodigioso caso acaecido al excepcional señor Conde de Benavente Don Antonio (tercer abuelo de el Conde actual), el cual, siendo Mayordomo Mayor de la Serranísima Reina Doña Isabel de Borbón, y pasando de Palacio a su casa (que era entonces enfrente de el Convento de la Encarnación, y ahora son casas de los excelentísimos señores Duques de Alburquerque), encontró un pobre, muy lastimado y afligido, en el tránsito que hay desde la botica de Palacio hasta la casa del Tesoro; y compadecido el buen Conde del pobrecito (que además

de su dolencia era el tiempo sumamente riguroso), llevóselo consigo a su casa secretamente, lavóle los pies, mudóle ropa, dióle de cenar y recogiéle en una cama que tenía en un retrete reservada para sí. Pasó aquella noche, y por la mañana fuese el Conde a Palacio, donde se acordó del pobre, que había dejado encerrado; y volviendo a su casa con gran prisa para darle algún desayuno al huésped, abrió el retrete y preguntó a el hermano cómo estaba. Viendo que no le respondía, corrió la cortina; y no hallando a el pobre, llegó a reconocer la ropa de la cama, donde sólo halló una efigie de Cristo Crucificado, de bullo del tamaño de una tercia, con poca diferencia y de admirable perfección. La cual imagen yo he visto y reverenciado diferentes veces, por ser prenda vinculada en esta gran casa, en atención a tan singular prodigo. En cuya memoria se erigió y colocó en el mismo lugar donde fué hallado el pobre, una imagen de Cristo Crucificado, que hoy permanece. Y el señor Carlos Segundo tenía tal devoción con esta sagrada efigie, que solía pedírsela al Conde por algunos días, para tener con ella sus coloquios en su retiro.

[p. 185].

El Eminentísimo señor Cardenal Portocarrero no quiso conceder indulgencia a una imagen por estar muy imperfecta, aun interviniendo en ello los respetos de una gran señora, que lo pidió: ¿Qué haría si fuese como algunas que se ejecutan indignamente en cierta ciudad de estos reinos, y en otras semejantes escuelas de abominación, más que de Pintura?

[p. 186].

Llevando, pues, adelante nuestro propósito, hace mención el Padre Eusebio Nieremberg de una imagen de Nuestra Señora, que Naturaleza, por sí sola, grabó en una piedra; y está en gran veneración en el Convento de Religiosas Augustinas de Avila.

Pocos años ha que en Aragón se halló en el campo una azucena, cuya raíz o cebolla (sin duda con emulación sagrada a la que notamos de Cristo Señor Nuestro) era una imagen de la Concepción, a cuyo examen movieron algunos actos de reverencia, que se notaron en algunas criaturas inocentes y personas de virtud: Símbolo tan propio de MARIA Santísima, que no necesitaba de tan claro testimonio para su apoyo. Y propiamente era Concepción;

pues estaba la imagencica a el modo que la criatura está en el Vientre de su Madre, cubierta con la túnica o secundina materna.

Pero ¿qué diremos de la sagrada imagen de Nuestra Señora del Pilar, traída por manos de los ángeles y entregada a el Apóstol Santiago, con la presencia física y real de la Reina de los Angeles en carne mortal en aquella dichosa cuanto ínclita ciudad de Zaragoza? Prenda es, verdaderamente, digna, no sólo de admiración y reverencia, sino de ser envidiada de todas las regiones del mundo la dicha de España por haberse dignado la Divina Providencia de hacerla depósito de tan precioso tesoro y del primer templo en que fué venerada su Madre Santísima. Pronuncio feliz del singular culto, en que había de ser obsequiada en estas provincias por toda la posteridad, y de la especial protección con que siempre las había de amparar.

En la iglesia mayor de Cuenca, habiendo formado la capilla del sagrario del mármol de una cantera que se descubrió allí cerca, llegando a aserrar un pedazo que había quedado, hallaron formada, de mancha natural de la misma piedra, la efigie de la Virgen del Sagrario, que allí se venera. Aunque otros dicen ser una mitra y cabeza de Obispo; sin duda, por permisión del Cielo, en testimonio de gratitud a el ilustrísimo señor Don Enrique Pimentel, su fundador, hijo de la excelentísima casa de los señores Condes de Benavente.

[p. 187].

En el reino de Galicia, junto a Villanueva de los Infantes, está una ermita donde se venera una imagen de Nuestra Señora, en forma de la Concepción, que será del tamaño de un dedo; la cual está dentro de un pedazo de cristal, de donde tomó la denominación de *Nuestra Señora del Cristal*; habiéndola hallado así un labrador, sin que se le pueda encontrar comisura, ni se discurre modo humano por donde allí se pueda haber introducido, sino que haya sido milagrosamente formada. Pero lo más admirable es que por cualquiera lado que se mire, se le ve el rostro; lo cual no pudiera ser si fuese de bulto; y aun siendo a manera de Pintura, es naturalmente imposible que represente una misma cosa por toda la circunferencia. Cuyo prodigo desmiente toda diligencia humana, y la accredita efecto de Sabiduría Divina. Que las cosas sobrenaturales no se pueden medir con la limitación de nuestras obras.

En Galapagar, pueblo cercano a El Escorial, se conserva por

herencia, en poder de un labrador rico, un pedazo de vidrio o cristal, a manera del antecedente, dentro del cual está una imagen de Nuestra Señora, como de los Dolores; y también se le descubre el rostro por varias partes: La cual halló un labrador, habiendo visto que los animales con que labraba la tierra no podían romper, por más que los estimulaba; y llegando a reconocer donde topaba la reja, halló dicho cristal, que siendo del tamaño del dedo pulgar, fué bastante a detener el ímpetu de tan fuertes animales. Llevólo a su casa el dicho labrador, y por sucesión se conserva en ella; experimentando salud muchísimos enfermos bebiendo el agua donde haya estado esta reliquia.

El caso de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de Méjico es bien notorio, cuando aquel inocente dichoso indio (llamado Juan Diego), a quien se le apareció su Majestad, vino a referir a el Obispo lo que aquella Gran Señora le había mandado (que fué le erigiese un templo en aquel sitio), y pidiéndole de ello algún testimonio, para crédito de su relación, le dió su Majestad unas rosas, que llevase en el tosco manto (siendo fuera de tiempo), y a el descogerle delante del Obispo de aquella ciudad, cayeron las rosas, quedando la efigie de esta Gran Señora expresa da en el tosco manto de aquel indio, en la misma forma que hoy se venera en aquella tierra, con admiración de aquel reino y consuelo de todos sus moradores.

[p. 188].

No es este solo prodigo el que ha obrado la Divina Omnipotencia en aquellos reinos de la América, en obsequio de su Madre Santísima. Pues en el nuevo reino de Granada está a cargo de Religiosos del Sagrado Orden de Predicadores la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá (que este es el nombre del lugar), la cual, habiendo sido pintada al temple en una manta de algodón, juntamente con las imágenes del Apóstol San Andrés y de San Antonio de Padua, de mano de Alonso de Narváez, en la ciudad de Tunjar, a devoción de Antonio de Santa Ana y colocada en una capilla de tierra y paja del pueblo de Suta, de donde era Encomendero el dicho Antonio de Santa Ana. Pasados algunos años, hasta el de 1565, se reconoció que la dicha imagen, por los accidentes del tiempo, poco reparo de la capilla y lo deleznable de la Pintura, vino a quedar casi borrada y desfigurada y el lienzo con seis roturas, bien grandes, sin otras menores; de

calidad, que pareciendo estar indecente para el culto, se colocó en su lugar otra, de un Cristo Crucificado, llevándose la de Nuestra Señora, tal cual estaba, el dicho Antonio de Santa Ana, que la envió a el pueblo de Chiquinquirá, donde estuvo, sin la debida reverencia, algunos años, a causa de no reconocerse ya señas de lo que había sido. Hasta que una piadosa y afligida mujer, llamada María Ramos, deseando hallar consuelo en sus trabajos y sabiendo que allí había estado pintada dicha imagen, compadecida de ver el lienzo en el suelo y en sitio tan indecente, que aunque tenía nombre de capilla era (por estar sin puerta) albergue de animales inmundos, adorando en su idea la imagen, que no veía, colocó el lienzo con más decencia, donde, continuando sus deprecaciones, a esfuerzos de su devoción y ternura, vino a hallar milagrosa y sobrenaturalmente renovada y pintada dicha imagen y los dos santos, con admiración y pasmo de todos aquellos pueblos; donde se hicieron auténticas informaciones de este prodigo. Continuándose con otro no menor; pues habiendo quedado el lienzo, por mucho tiempo, con las mismas roturas que antes tenía (sin duda porque los de poca fe no discurriesen ser otro), fueron después insensiblemente resanándose, creciendo milagrosamente la tela, sin que se reconozca señal de humana diligencia. Autorizándose este prodigo, con otros muchos, que obra esta soberana imagen en toda aquella comarca; a cuyas expensas se erigió después este pobre albergue, en templo suntuoso de la Sagrada Religión de Predicadores.

[p. 189].

Tres imágenes de la Madre del Salvador se veneran no menos que en Roma, Cabeza y Emporio del mundo cristiano, por originales del sagrado evangelista San Lucas: Una es la de Santa María la Mayor, en la capilla de Paulo Quinto; otra la del Populo, en la Vía Flaminia; y otra la de Araceli, colocadas en los templos de sus mismos nombres: Y la de Araceli parece haber sido la que dicen Nizeforo y Baronio, que después de algunos años la hizo traer Pulcheria, hermana del Emperador de Constantinopla, desde Antioquía, para ponerla en una iglesia (que edificó a su nombre en la *Vía Ducum*), juntamente con las fajas y paños de la infancia de Nuestro Redentor; las cuales recibió de la Emperatriz Eudoxia, a quien se las había dado Juvenal, Obispo de Jerusalén. Todo lo cual recopila con elegancia Jacobo Chiflecio.

[p. 190].

No será bien pasar en silencio otras dos imágenes que yo he visto. En el relicario de el Convento de Nuestra Señora del Puche, tres leguas de Valencia, hay una Pintura de Nuestra Señora, con el Niño, a manera de la que se dice del Populo; la cual consta ser de mano de San Sila, uno de los setenta y dos discípulos de Cristo. Será de tres cuartas de alto y poco menos de ancho.

[p. 191].

Peregrina fué la del glorioso Patriarca Santo Domingo, en Soriano, como bajada del Cielo, por mano de la Soberana Reina de los Angeles (acompañada de las dos gloriosas santas y tutelares de esta sagrada religión, Santa Catalina Mártir y Santa María Magdalena), que hoy se conserva, con gran veneración, en el Convento de este gran Patriarca, en la deliciosa villa de Soriano (provincia de Calabria, en el delicioso reino de Nápoles), frecuentada de todos los fieles y acreditada con repetidas maravillas...

No fué menos misteriosa la imagen del glorioso Patriarca San Ignacio de Loyola, en Munebrega, pueblo esclarecido y antiguo de la Corona de Aragón, Obispado de Tarazona, donde hoy se venera dicha imagen en la capilla de San Blas de la iglesia parroquial, adonde fué trasladada desde Calatayud, con ocasión de hallarse allí Don Roque del Villar, Canónigo del Sepulcro, y haber deseando ilustrar a Munebrega, su patria, con los retratos de los fundadores de todas las Religiones. Lo cual puesto por obra y concluido, acertó a verlo un peregrino, y dijo: Faltaba allí la imagen de otro fundador de una nueva Religión que había en Roma, y que era español, y muy santo, a quien él conocía muy bien. Preguntóle las señas el Canónigo, para que lo ejecutase el Pintor, que estaba allí presente. A que respondió el peregrino: Que él lo dibujaría en un lienzo, para que fuese más puntual. Púsosele aparejado; y dejándosele allí, por ser ya hora de mediodía, se fueron a comer el Canónigo y el Pintor; y pareciéndoles que era preciso convocar a el peregrino, enviaronle a llamar; y hallando ejecutada la efigie del Santo Patriarca, no hallaron a el peregrino, ni quien diese razón de él en todo el lugar. Por donde acreditó ser peregrino del Cielo; pues no admitía el acogimiento y hospedaje de la tierra, que todos buscan; ni la remuneración de su trabajo, que

ninguno desprecia. Consérvase, pues, en la iglesia de Munebrega esta santa imagen, acreditada con singulares y repetidas maravillas.

En el religioso Convento de San Diego, de Alcalá de Henares, se venera una imagen de cuerpo entero del natural, de San Carlos Borromeo, estampada milagrosamente en una sábana de la cama, en que una piadosa mujer solía hospedar a el Santo; y ansiosa de tener su retrato, permitió el Señor que quedase estampado, con los indumentos de su dignidad, en una de las sábanas de la cama, donde dormía el Santo; sin que se reconozca allí color alguno material sobrepuerto, sino como teñidos los mismos hilos del lienzo. Lo cual he mirado con atención y admiración diferentes veces.

[p. 192].

No se debe omitir aquí (aunque debía tener otro lugar) la noticia que he encontrado, de una piedra cristalina que se halló en Filipinas, y en medio de ella figurado un cordero de color turquesado, con la cruz acuestas: símbolo muy conocido de Cristo Señor Nuestro.

En el sepulcro que se construyó en el Convento de Religiosos Carmelitas de Santa Ana, de la Alberca, en la Mancha, a el venerable cadáver del siervo de Dios Fr. Francisco de la Cruz, después de tabicado y jaharrado de yeso, se manifestó, a pocos días, en la misma parte, la efigie del siervo de Dios, de la suerte que estaba en el féretro cuando le hicieron los Oficios; dibujada, a el parecer, como de carbón o lápiz, con tal perfección, que todos los que le velan y habían conocido, decían que era el mismo. Y toda la superficie que ocupaba la efigie estaba cubierta de un género de mancha como de aceite, que en llegando las manos a ella, se reconocía alguna especie de humedad jugosa (a la manera, que en Alcalá de Henares está la piedra, en que fueron degollados los Santos Mártires Justo y Póstor). El cual dicho dibujo, en la forma referida, duró muchos años; y aun al presente se reconoce, aunque algo confuso.

[p. 193].

#### CAPÍTULO XII. PRODIGIOS DE LA NATURALEZA EN ABONO DE LA PINTURA.

... En Benavente, por los años de 1550, tuvo el Conde de aquel Estado un lacayo, a quien vino a buscar un mozo, que le era muy

parecido, diciendo ser su hermano (por haberse ido de su tierra el que lo era y no haber sabido más de él); y negándose el lacayo a esta demanda; siendo así que era para obtener la herencia que le tocaba por la muerte de su padre, hubo de ir, a instancias del Conde, a el pueblo donde vivía la que suponían ser su madre; y llegando a su presencia, aseguraba ella ser su hijo; y que para mayor calificación, había de tener una señal en una pierna y otra en otra parte, que se le hicieron de una quemadura. Admiróse el lacayo, porque era así verdad, que tenía aquellas señales; pero él aseguró no haber estado jamás en aquel pueblo; y se hizo información de ser de otro muy distante e hijo de padres conocidos.

[p. 195].

Y no hay que extrañar en la Naturaleza esta transmutación del color; pues yo conocí a un caballero de Mérida, llamado Don Gaspar de Molina, que tuvo una esclava negra, la cual, habiendo tenido una grave enfermedad, de que le resultó ir mudando la piel, vino a quedar totalmente blanca, conservando la simetría de negra. Y en esta corte vimos también un negro blanco, llamado así porque, siendo hijo de negros, nació en extremo blanco y rubio; pero con la fisonomía de negro. Y así no es nuevo en la Naturaleza variar de tintas y mudar de color, por emular a el Arte.

Buen testimonio es de esta verdad la efigie de la serpiente, cóncava y convexa, enroscada, que se ve en las dos piedras que están a la entrada de la capilla de San Luis Beltrán, en el Convento de Predicadores de la ciudad de Valencia, la cual se halló en la cantera de donde se sacaba la piedra para la fábrica de dicha capilla. (¡Misterio digno de notar!) Siendo, como lo es, divisa de este glorioso Santo, en demostración del veneno que le dieron los indios para matarle, de que se libró por la virtud divina.

Yo he visto, en poder de un curioso, una piedra bezal oriental, en forma de un pescadillo, por obra de la misma Naturaleza, con la señal de ojos y boca y otras menudencias, tan puntuales, que admiran; y habilitado con unas aletillas y cola de oro, parece un delfín, muy caprichoso. Y será de cuatro dedos de largo y de un pulgar de grueso por la cabeza y a proporción lo demás.

En el partido de Soria, junto a el Duero, está la ermita de San Saturio (Patrón de aquella ciudad) sobre un peñasco, en el cual se crían unas lanchitas de piedra, donde se ven estampados unos

países, con sus árboles, tan bien picados, que el más delicado pincel haría harto en imitarlos.

También he visto yo otras piedras que, dado el pulimento, se ven unas ciudadelas y edificios de muy caprichosa y artificiosa composición; y dos de ellas vi en poder de Don Felipe de Torres, Secretario que fué de Cámara de su Majestad. Y además de esto, no es de omitir la variedad hermosa de los manchados jaspes, donde se ven muy artificiosos caprichos.

En Cuenca, en el Convento de San Pablo, Orden de Predicadores, el día de San Pedro Mártir, se encuentran algunas guijas con la insignia de la Cruz, blanca y negra, de San Pedro Mártir, inquisidor.

Sujetos de crédito afirman que en la India de Portugal se han hallado dos plantas (cuya simiente es cebolla, y se ha traído a estos reinos), que la una lleva en su flor (a manera de rosa) expresa la figura del hombre y la otra la de la mujer; y ambas son más fértiles estando a la vista una de otra.

En la Diócesis de Cuenca hay una cueva, que llaman la Cueva del Agua, donde de la que destila la misma piedra, se van congelando figuras varias como de brazos, piernas y otros miembros humanos.

En el reino de Valencia, en el Estado de Gandía, hay otra, que llaman la Cueva de las Maravillas; y otra en el Estado de Carlet, donde se ven estos y otros semejantes prodigios, cuajándose el agua a manera de cristal o de piedra blanca transparente. Y lo mismo se ve en otra que hay en Requena y en otras muchas partes de España.

Afirma el Padre Eusebio Nieremberg que en el Puerto de Mongolia dejan las olas, en las crecientes o flujos del mar, esculpidas con toda perfección en los peñascos varias figuras de cruces y ballestas, que en ellos, después del reflujo, se ven grabadas; y volviendo a crecer el mar, se borran aquellas y se imprimen otras.

EL DILIGENTE  
LIBRO TERCERO  
TEORICA DE LA PINTURA

*Thalia, sive musa Tertia.*

[p. 203].

CAPÍTULO PRIMERO. PRINCIPIOS PREVIOS Y NECESARIOS PARA LA INTELIGENCIA DE LAS PROPOSICIONES CONTENIDAS EN LOS CAPÍTULOS SIGUIENTES.

CAPÍTULO II. DE LA PROYECCIÓN ESCENOGRÁFICA O PERSPECTIVA DE CUERPOS Y DE TODO AQUELLO QUE COMPRENDE LA DELINEACIÓN DE LA PINTURA.

CAPÍTULO III. EN QUE SE PROSIGUE LO TEÓRICO Y DEMOSTRATIVO DE LA PINTURA EN ORDEN A LA LUZ Y EL COLOR.

CAPÍTULO IV. EN QUE SE CONCLUYE EL INTENTO, CON ALGUNOS PROBLEMAS MUY ÚTILES A LAS OPERACIONES DE LA PINTURA.

[Acaba en la pgna. 306. Sigue: Indice de los términos privativos del Arte de la Pintura y sus definiciones.]

---



EL MUSEO PICTORICO  
Y ESCALA OPTICA  
TOMO SEGUNDO  
PRACTICA DE LA PINTURA

En que se trata de el modo de | pintar a el Olio, Temple, y Fresco,  
con la resolución | de todas las dudas, que en su manipulación pue-  
den | ocurrir. Y de la perspectiva común, la de techos, | ángulos,  
teatros y monumentos de perspectiva, | y otras cosas muy espe-  
ciales, con la dirección, | y documentos para las ideas o asun | tos  
de las obras, de que se ponen | algunos ejemplares.

DEDICALE  
A LA CATOLICA, SACRA, REAL MAJESTAD  
DE EL REY NUESTRO SEÑOR  
DON LUIS PRIMERO  
(Que Dios guarde),

Por mano de el excelentísimo  
señor Marqués de Villena, dignísimo Mayordomo  
Mayor de su Magestad;  
Su más humilde criado don Antonio  
Palomino Velasco, pintor de Cámara de su Magestad.  
Con privilegio.

En Madrid: Por la Viuda de Juan García Infançon. Año de 1724.  
Véndese en casa de Francisco Laso, Mercader de Libros, frente de  
las Gradas de San Phelipe el Real.

SACRA, CATÓLICA Y REAL MAJESTAD  
Señor.

El Arte de la Pintura, que aun antes que amaneciese en Vues-  
tra Majestad el uso de la razón (si es que en esto se ajustó la Na-  
turaleza a las comunes Leyes), le debió a Vuestra Majestad, no  
sólo inclinación loable, sino aplicación plausible; es el que reduci-  
do a la práctica, consagro, humildemente obsequioso, a los Reales  
pies de Vuestra Majestad. Tributo tan forzoso, que desobliga la  
recompensa, en quien, aun pagando, no satisface: pues la deuda de  
Criado, no sólo de Vuestra Real Majestad, sino de sus ínclitos pre-  
decesores y progenitores, siempre se queda en su integridad: cuan-  
to los intereses de el Arte, engréido con los repetidos honores de las  
reales manos de Vuestra Majestad, se juzgan inseparables de su  
real protección, a pesar de el ultraje y abatimiento que en este in-  
fausto clima experimenta la Pintura; cuyo rubor pudiera retirarla  
vergonzosa de el Soberano esplendor de Vuestra Majestad...

Guardé Dios la católica real persona de Vuestra Majestad, como  
la cristiandad, y este su más humilde criado ha menester. Madrid,  
y junio 8 de 1724 años...

APROBACIÓN DE EL... PADRE MAESTRO FRAY JUAN INTERIÁN  
DE AYALA...

... Nadie ignora, si no es que ignore mucho, que don Antonio Pa-  
lomino tiene ya muy afianzada la duración de su memoria en las  
insignes obras que tiene ejecutadas y perfectamente concluidas en  
diversas partes de España. Yo, a quien aunque mi profesión no ha  
dado lugar de hacerla de pintor, no me ha negado empero el ge-  
nio, y cierta natural simpatía la afición, y la estimación de esta  
célebre Arte; sólo puedo hablar como testigo de vista de algunas.  
Tales son la que ocupa todo el gran Luneto y Testera de la mag-  
nífica Iglesia y Coro de el Convento de San Esteban de Salamanca.  
Casa, cuyo nombre es el único, y proporcionado elogio de sí mis-  
ma. Tales las muchas, y varias que pintó para la Catedral y otras  
iglesias de la ciudad de Valencia, capital de el reino de su nombre.  
Tales, en fin (aun dejando otras de que pudiera hablar), las que  
pintó para el Retablo de la Catedral insigne de Córdoba, su patria,

fecunda madre siempre de ingenios y talentos; en que no puedo callar las dos que logré ver y admirar (aun sin entender, ni percibir aquellos primores, que sólo penetran los ojos muy eruditos y maestros) en esta Corte, la una de San Acisclo, y la otra de San Pelayo, ambos insignes mártires de Cristo, ambos españoles, y ambos, aunque no por el mismo modo, honor, y gloria de aquella ciudad ilustrísima: en las cuales con exquisito primor y simetría se ven y se admirán las imágenes de estos dos santos mártires en estatura mucho mayor que el natural, con atención digna de tan gran maestro a todas las reglas de la Optica. Pero de sus obras, bien que no de todas, habla siempre con singular modestia (que no es la menor alabanza suya) el mismo autor en la Segunda Parte de este escrito, a donde remitimos al aficionado deseoso de saber las que son...

LICENCIA DEL ORDINARIO (6 de marzo 1721).

APROBACIÓN DEL... PADRE FRAY MANUEL GARZO DE LASARTE  
DE EL ORDEN DE PREDICADORES. (3 de marzo de 1722.)

SUMA DEL PRIVILEGIO. TASA. ELOGIO A... PALOMINO... QUE HACE  
DON THEODORO ARDEMANS, Arquitecto y Tracista Mayor de Obras Reales. Maestro Mayor de la Santa Iglesia de Toledo. Veedor general de las conducciones de aguas de esta Corte. Maestro Mayor de las obras de Madrid y sus Fuentes. Pintor de Cámara de su Majestad con la llave de Furriera y de la noble Guardia de Corps jubilada...

EN APLAUSO DEL AUTOR Y LA OBRA ESCRIBIÓ DON ANTONIO DE ZAMORA ESTE ROMANCE DE ARTE MAYOR...

DON JUAN DE LA RUBIA MONTÉS... AFICIONADO A EL ARTE DE LA PINTURA... DECIMAS.

DON CLEMENTE DE TORRES, INSIGNE PROFESOR DEL ARTE DE LA PINTURA Y LAUREADO ALUMNO DE LAS MUSAS EN LA ÍNCLITA CIUDAD DE CÁDIZ, HALLÁNDOSE A LA SAZÓN EN ESTA CORTE, EXPLICÓ SU APASIONADO ÍNTIMO AFECTO A EL AUTOR DE ESTA OBRA EN ESTE

S O N E T O

Aquella de esmeralda numerosa  
loable suspensión de los sentidos,  
aquella de laurel ramos texidos,  
pastro de luz, guirnalda misteriosa,  
tus sienes orne, y lira armoniosa  
de cisnes cante triunfos, que vencidos  
te aclaman, en Leteo sumergidos,  
pincel canoro, pluma artificiosa.

La Fama, ilustre Antonio, te corone  
por sabio, por amable y por clemente,  
y en sucesivos lustros te eslabone  
edad feliz en ara reverente:  
pues a el olvido, vida le antepone  
tu pincel docto, Apeles elocuente.

DE DON JUAN DELGADO, PROFESOR INSIGNE DE EL ARTE DE LA  
PINTURA Y APASIONADO DE EL AUTOR: DÉCIMAS...

---

PROLOGO AL LECTOR

No quiero yo ser censor de mis españoles; pero referiré lo que dice el Fresnoi en el Catálogo que hace de los primeros ingenios del Orbe en esta Facultad. El cual, después de elogiar a cada uno en aquello que le constituyó digno de el laurel, dice: De *Domenico Guirlandayo* (maestro de el gran Michael Angel), que su manera de pintar fué gótica y muy seca. Que el *Buonarrotta* no tuvo en las actitudes buena elección, y mucho menos en los paños, y otros adhrentes; que fué extravagante en sus composiciones y temerario en usar de licencias contra la perspectiva: el colorido no muy grato, ni natural; y que ignoró el artificio del claro y oscuro: y pudiera añadir (como otros muchos han notado) lo indecente e indecoroso.

de sus desnudos. Que el *Perugino* fué seco, árido y de mal gusto. Que *Rafael* (sobre haber superado a todos los de su tiempo), no dibujó el desnudo con la especulación que *Michael*; ni tuvo la belleza de el colorido de el *Corezo*; ni el contraste de claro y obscuro de el *Ticiano*. Que *Julio Romano* fué el más duro y seco en el pintar, que otro alguno de la escuela de *Rafael*; y que no entendió el claro y obscuro, ni tampoco el colorido; y que fué rígido, y desgraciado en sus composiciones; y mucho más en los paños y vestimentos. De el *Ticiano* dice que sus figuras no son las más bien dibujadas, ni más bien vestidas, con paños humildes y de colores bajos, tristes y de mal gusto. De el *Tintoreto* dice que sus composiciones de ordinario son bárbaras, y sus contornos no son los más especulados. De el *Corezo*, que no tuvo buena elección en las actitudes ni en la disposición de buenos grupos de figuras, y que su dibujo de ordinario se halla estropeado. Que *Anibal* no tuvo aquella nobleza, las gracias y la delicadeza de *Rafael*, y que sus contornos no son tan puros ni tan elegantes. De *Rubens* dice que su modo de dibujar más sigue su natural flamenco que la belleza del antiguo, porque estuvo poco tiempo en Italia; y así su dibujo no fué el más especulado. Y de *Vandic* dice, que fué mezquino en el dibujo.

Y respecto de que en estos nueve libros de la Escala Óptica, se ha discurrido por las nueve Musas; para que en todo se califique la identidad de la Pintura con la Poesía; concluye la obra con el *Parnaso Español Pintoresco Laureado*, con las vidas de los pintores eminentes españoles; aunque con el rubor de la disonancia, que hacen, a vista de las que los extranjeros nos franquean de sus naturales, llenos los más de delicias, honores y opulencias; cuanto los nuestros de miserias, ultrajes y desdichas, como hoy se ven en las ciudades más populosas de España, si no es que hayan tenido otros medios de que valerse. En que discurso, hay más que admirar y que agradecer a los que han llegado a la eminencia del Arte en estos reinos, pues no les han movido aquellos estímulos de los intereses que en otras regiones disfrutan; sí sólo el de el honroso Laurel de la Fama póstuma, estimulado de un amor a el Arte de la Pintura, que por un oculto destino o secreto influjo, les arrebata insensiblemente a la especulación de esta facultad. Ni aun los intereses de las obras públicas les pueden sufragar, porque la penuria del país no da lugar a estimarlas; y así no buscan el artífice, sino el precio; no la habilidad, sino el ahorro, sin hacer la debida distinción entre lo bueno y lo mejor, con que de ordinario suelen

dar en lo ínfimo; si no es que el pobre artífice, que tiene habilidad, se acomode con el tiempo a costa de su caudal. No lo digo por mí; pues a quien tan poco merece, cualquiera cosa le viene bien. Además que debo a Dios en esta parte señaladísimas mercedes, que fuera ingratitud negarlas; sino por los hombres de habilidad y méritos muy singulares, a quienes he visto padecer el ultraje de la fortuna. ¡Pues es decir que los de la profesión ayudan a el que sobresale! Si es mozo, dicen que no está la fruta en sazón. Si es hombre, que en fuerza de sus obras se ha colocado en crédito, dicen que es muy caro; como si no fuera más caro lo que ellos tienen por barato. Y como si una onza de oro, porque pesa lo mismo que una de plata, se hubiera de regular por el mismo precio. Si está viejo, dicen que ya no hace cosa de provecho; que si fuera cuando mozo, eso sí. Y entonces abominaban, lo que ahora le celebran, como si el ingenio y los dotes del alma se envejecieran. ¡Oh, qué estupendos filósofos se pierden las Universidades! Pues mientras el pulso y la vista se mantienen y la cabeza está en su ser, cada día está la habilidad más purificada, porque tiene más cultura, y no es el pintar ir a sacar cepas o danzar sobre una maroma. Y así vimos en Lucas Jordán que en los últimos años pintaba mejor que cuando tenía treinta; porque la repetición de los actos facilita y aumenta el hábito, y más cuando la potencia material no desayuda, como en algunos ha sucedido, o ya por la demasiada senectud, o ya por algún accidente capital que inhabilite los órganos corporales. Con que los mismos de la profesión que le habían de ayudar a el que sobresale, son sus mayores enemigos. ¡Oh justicia de Dios, y cómo distribuirás a cada uno según su medida! No digo, pues, que todos lo hagan así: pues no hay regla sin excepción, que siempre una índole noble y bien acondicionado genio, obra según su innata y bien nacida propensión, aquello que es más arreglado al superior dictamen de la razón. Ruégote no dejes de leer cosa alguna, por entender que ya tú la sabes: pues en leerlo nada se aventura; y tal vez encontrarás el desengaño: como los que dicen sin verlo, que lo mismo dirán otros autores, de que se desengañarían si lo leyeren.

Y compadécete de quien expone a el arbitrio de la pública censura este inmenso trabajo y desvelo y su pobre caudal, sin esperanza de recobrar lo uno ni compensar lo otro! Que si la alta Providencia no me hubiera sufragado (además de otros medios extraordinarios) con la habilidad de mi sobrino don Juan en el buril, así para la conveniencia como para el acierto de las láminas,

fuerá imposible sacar a luz esta obra. Yo me alegraré haber acertado a complacerte en ella, y si lo hubiere conseguido, ceda todo en honra y gloria del Altísimo y beneficio de sus criaturas, ajeno de todo temporal interés. Vale<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Quizá extrañe la amplitud con que se extracta este segundo tomo de la obra de Palomino, más técnico que nutrido de noticias históricas; se ha hecho así, porque se ha considerado conveniente que consten en FUENTES algunas recetas y reglas prácticas que ayuden al mejor conocimiento de nuestra Pintura castiza.

PROTESTATIO AUCTORIS...

TABLA DE LOS CAPITULOS

[p. 1].

LIBRO CUARTO

EL PRINCIPIANTE  
PRIMER GRADO DE LOS PINTORES

[p. 2].

CAPÍTULO PRIMERO. EXHORTACIÓN A EL PRINCIPIANTE.

[p. 4].

CAPÍTULO SEGUNDO. DE EL GENIO QUE HA DE TENER EL PRINCIPIANTE.

[p. 7].

CAPÍTULO TERCERO. DE EL MAESTRO QUE DEBE ELEGIR EL PRINCIPIANTE.

[p. 10].

CAPÍTULO CUARTO. PRIMEROS RUDIMENTOS DE EL PRINCIPIANTE.

De cuatro cosas necesita precisamente el principiante, que son: *genio, ciencia, experiencia y diligencia*.

[p. 11]. Las líneas:

Habida esta noticia, puede el principiante ir habituando la mano a formarlas; pero no haciendo una sola, sino repitiendo muchas juntas y cruzándolas con otras, como se ve en la figura F, de suerte que se habitúe y facilite a formarlas sin dificultad; que si bien en algunos de genio vivaz será ociosa esta diligencia, téngola por conveniente a los más y por dañosa a ninguno.

Para esto ha menester prevenir el principiante siete cosas, que son: cartera, papel, regla, compás, lapicero, carbones y lápiz.

[p. 12].

Algunos piensan, en viendo un dibujo bien plumeado o esfumado de lápiz, que el que lo hizo era un gran dibujante, aunque en lo principal esté defectuoso y estropeado, sin advertir que el dibujo consiste en la firmeza y verdad de los contornos, con buena simetría y mancha firme y verdadera de claro y oscuro; y si esto le falta, aunque esté grandemente manejado, estará mal dibujado; y por el contrario, aunque esté hecho con borrones, chafarrinadas o tachones, si guarda las referidas leyes del dibujo, estará bien dibujado. A la manera que el que hace buena letra y escribe mil mentiras, disparates y defectos de ortografía, de éste diremos que hace buena letra, pero no que escribe bien...

Después de bien ejercitado en las cabezas el principiante, pasará a dibujar manos y pies, brazos y piernas, sucesivamente, y luego lo juntará todo, pasando a figuras enteras desnudas, con la honestidad conveniente, para organizar todas estas partes con la debida proporción y simetría, de que trataremos brevemente en el siguiente capítulo.

Para estos principios o rudimentos hay diferentes escuelas de autores muy clásicos que andan impresas, como son: las de Jacobo Palma, la del Guarçino de Cento, la de Villamena, las de Estéfano de la Bella, y sobre todas, la de nuestro insigne Espanoleto José de Ribera. Estas dos últimas, por ser las más aventajadas, no las tengo por las más convenientes para principiantes; siéndolo, en mi juicio, las primeras, por ser más francas, y estas últimas para perfeccionarse y utilizarse más y no causarles horror a el principio.

Y cuando éstas faltaren podrá también el principiante pasar estos rudimentos por dibujos de mano de su maestro, y después entrará en estampas, comenzando por las de medias figuras, como los retratos de Vandic, y así se irá habilitando para otras de más trabajo, y tomar buena instrucción para la economía y ordenación de una historia, que se compone, no sólo de figuras humanas, sino de otros adherentes, de que es menester ir tomando noticia, y en especial de la simetría y organización de diferentes animales.

[p. 13].

CAPÍTULO QUINTO. DE LA SIMETRÍA DE EL CUERPO HUMANO.

[p. 17].

CAPÍTULO SEXTO. DE LA ANATOMÍA DE LOS MÚSCULOS DE EL CUERPO HUMANO.

... La otra es, que la Anatomía sólo ha de procurar el pintor saberla para olvidarla, porque algunos, por bizarrear de anatomistas (y quizás sin saberla fundamentalmente), han dado en secos, haciendo las figuras desnudas que parecen desolladas. Rafael de Urbino fué el que comenzó a vestirlas más de carne, y mucho más Aníbal y Agustín Carachel y todos los de su escuela, consiguiendo el aplauso de el buen gusto, sin faltar a la eminencia de el dibujo, buena simetría e hinchaón de contornos. En que también sobresalió mucho el Corezo, haciendo sus obras tan carnosas y relevadas, que parecen de bulto, juntándose a esto la buena observación de claro y oscuro.

[p. 19].

CAPÍTULO SÉPTIMO. DE LA ANATOMÍA DE LOS HUESOS DE EL CUERPO HUMANO.

[p. 21].

CAPÍTULO OCTAVO. REGLA GENERAL PARA LA INTELIGENCIA DE LOS ESCORZOS.

[p. 24].

## LIBRO QUINTO

### EL COPIANTE

#### SEGUNDO GRADO DE LOS PINTORES

El quinto acto intelectual que debemos practicar en el orden y método científico es retener y conservar lo que se va adquiriendo para que no se malogue el fruto de lo que se trabaja, con la evacuación de lo que se adquiere...

#### CAPÍTULO PRIMERO.—CÓMO EL PRINCIPIANTE NO HA DE OLVIDAR EL ESTUDIO DE EL DIBUJO AUNQUE SE PONGA A PINTAR.

Bien pensará el principiante que ha acabado ya con el dibujo llegando el caso de tomar los pinceles y colores en las manos; pero pensará muy mal, porque todo su cuidado ha de poner en la observancia de aquel tan sabido precepto de Apeles, que no se pase día sin línea; esto es, sin dibujar alguna cosa, por muy ocupado que esté; que no esténdolo, es menester, al menos por las noches (especialmente de invierno), dedicarse muy de propósito a ejercitarse el dibujo; ya continuando en copiar algunas estampas de las más corregidas a juicio de el maestro, como de las célebres obras de Michael Angelo, de Rafael, Aníbal, Cortona, Lanfranco y otros; ya algunos dibujos de mano, como de aguada, pluma o lápiz, o figuras de Academia de Autores de crédito; o ya dibujando por modelos alumbrados de una sola luz material, y que esto sea en papel pardo u de otra media tinta, para que se puedan tocar de luz los claros, o con lápiz blanco, o con clariones hechos de yeso blanco molido y no de albayalde, porque se toman y obscurécen con el tiempo.

Este linaje de estudio le importará muchísimo para tomar inteligencia del claro y oscuro y habituarse a copiar de el natural, para ir a la Academia, si la hubiere donde se halla (de que hablaremos a su tiempo), para lo cual ha de comenzar a dibujar por algunos modelos o fragmentos de figuras: como cabezas, manos, pies,

brazos y piernas; después, algún tronco de cuerpo o media figura y algunos modelos de niños en diferentes actitudes, y últimamente en estatuas enteras, en que procurará habilitarse mucho, porque como éstas son cosas inmóviles, aguantan todo el tiempo que el principiante quisiere o hubiere menester, para poner su dibujo en perfección, lo que no hará el natural vivo.

... Es verdad que este gran sujeto<sup>1</sup> y otros muchos de los siglos pasados, no sólo en aquellas regiones, sino más principalmente en España, tuvieron la desgracia de no alcanzar las obras eminentes que en las estampas y libros (como dije), nos franquea la diligente aplicación de los italianos y franceses, sin omitir las más célebres estatuas, transferidas a nuestros estudios en proporcionados tamaños, haciendo negociación de nuestro propio interés. Llegándose a esto las excelentes pinturas de los extranjeros más eminentes, con repetidas obras de el fresco, ejecutadas por ellos mismos, como se ve en el Escorial, en los Palacios reales y algunos de los templos de esta Corte. Todo lo cual puede suplir mucho, y aun todo (habiendo gran genio) en los que la fortuna les negó la ocasión de disfrutar aquellos fértiles cuantos dichosos países.

[p. 26].

También importará mucho al principiante copiar algunas otras cosas inanimadas como flores, frutas y algunas vasijas y trastos de cocina, para ir perdiendo el miedo a copiar el natural e ir tomando práctica y conocimiento del claro y oscuro. También copiará algunas aves y caza muerta, observando en cada cosa la simetría, color y tintas de que se compone, adquiriendo especies y caudal en la mente, para cuando se ofrezca la ocasión de cosas semejantes, sin omitir la observación de todo lo que ocurre a la vista, así de las varias especies de animales como de las demás cosas inanimadas, haciendo estudio continuo siempre en el Libro abierto de la Naturaleza, que es el objeto universal de nuestra imitación, y así lo ha de ser de nuestra continua especulación, reparando en la variedad hermosa de los celajes y horizontes, montañas y países, hermoseados con la travesura de los arroyuelos, fuentes, ríos y mares, procurando, tal vez, hacer algún dibujo o ligero apuntamiento de algún sitio caprichoso de el natural.

<sup>1</sup> Durero.

[p. 26].

CAPÍTULO SEGUNDO. INSTRUMENTOS QUE HA DE PREPARAR EL  
PRINCIPIANTE PARA PONERSE A PINTAR.

Supuesto lo dicho como inseparable y perpetuo cuidado de el estudioso pintor, habiendo ya de ponerse a pintar, los instrumentos que ha de prevenirse parar esto son: *caballete* (si no lo tiene el maestro), *paleta*, *pinceles*, *brocha* y *tiento*. El caballete es para arrimar el lienzo o tabla que se hubiere de pintar y poderlo cómodamente levantar o bajar, con unos clavos o estaquillas a los lados, siempre que convenga, cuya forma y disposición parece escusado referirla, por ser tan común. La paleta (que el italiano llama *taboloza*) es para poner los colores puros y simples por su orden, la cual ha de tener una tercia de largo y una cuarta de ancho, que es el tamaño más proporcionado, para que pueda caber desde el dedo pulgar de la mano hasta la sangradura del brazo, aunque puede ser mayor o menor, aobada o circular; pero siempre es bueno que tenga robadas las esquinas, y en una de ellas (la que cae hacia el pecho) ha de tener un agujero capaz de que pueda caber el dedo pulgar de la mano izquierda, donde se ha de sostener; y así, por esta parte de el agujero conviene que la paleta sea más gruesa y que hacia los demás extremos vaya adelgazando todo lo que pudiere, porque con esto se haga más ligera. Para lo cual, la madera más cómoda y usual de que se suele hacer es el peral; bien que aún son mejores el cerezo y azofayfo (que en el reino de Valencia llaman *chincholer* o *jnjoler*), por ser madera más sólida y tersa y que adquiere un lustre y una tez de admirable pulimento; pero si tuvieran de ser muy grandes, como de media vara de largo y una tercia de ancho, se pueden hacer de nogal, cedro o caoba, y aún más ligeras son de chopo o de pino de Segura o de Flandes, de que se hacen las tapas de las vihuelas y otros instrumentos musicales; pero estas paletas tan grandes no son para tenerlas en la mano, sino sobre alguna mesita, aseguradas de modo que no se muevan; y éstas sirven para bosquejar cosas grandes, porque pueden caber más colores y tengan campo bastante para hacer las tintas y revolver las brochas.

[p. 27].

Hecha ya la paleta, y bien raspada con cuchilla o con vidrio,

se le ha de dar una mano de secante muy tirada o estregada, y en estando seca, convendrá volverla a raspar y darle otra mano de secante muy estregada con un paño; y si después de ésta se le diere otra sin raspar, en la misma conformidad, quedará admirable para que los colores y tintas no se rebeban en ella y dejen manchada o jaspeada la paleta.

Los pinceles se han de prevenir hasta una docena y media, surtidos de todos tamaños y calidades; los mayores, para manchar las plazas grandes; los medianos, para las menores, y los más sutiles para perfilar y definir las cosas más delicadas; y también ha de haber uno de bastante pelo, y suave, para ensolver o unir las tintas unas con otras y desperfilar los extremos.

Las calidades de los pinceles son diferentes; porque unos son de pelo de brocha fino; otros de colillas de cabra; otros de pelo de perro; otros de ardilla, y otros de meloncillo; los de pelo de brocha son más fuertes y briosos, y son muy buenos para empastar bien, cuando la color está más dura; los de perro son más suaves y tienen bastante brío y quieren la color más suelta, como también los de cabra. Otros suele haber de pelo de turón, que son admirables, briosos y suaves; y todos ellos se hacen en cañones de escribir, aunque los de brocha se hacen también en cañones de buitre.

Los de ardilla se hacen de todos tamaños, y especialmente son mejores para medianos en cañones de ánade, y para pequeños en los de paloma, tórtola o perdiz, y aún más sutiles para cosas pequeñas, en cañones de zorzal o malvis o semejantes; mas para esto se hacen también muy agudos y sutiles de cola de gato.

Los de meloncillo son peregrinos para todos tamaños, pues los de cañón de escribir son bellísimos para golpear y definir en lo grande; los medianos (que se suelen hacer en cañones de cuervos o grajos, porque tengan resistencia y no se abran con la fortaleza del pelo) son bellísimos para cosas más sutiles, y los más pequeños para cosas muy delicadas.

El modo de hacerlos no dañará el decirlo, pues no todos lo saben, ni en todas partes ni ocasiones se hallan. Y así, cortado que sea el pelo de cualquiera de las pieles que hemos dicho (lo cual ha de ser por junto a su mismo nacimiento), se ha de tomar de él la porción que corresponde a el tamaño del pincel que se quiere ejecutar y meterlo por la parte de el corte en un dedal cerrado de los de latón, y allí con el dedal, se dan unos golpecitos hasta que se asien-

te bien el pelo en el hondo, y después se saca, asiéndolo bien por las puntas y se sacude aquello corto que tuviere, y con un peinecito delgado se peina para sacar aquella borrhilla que siempre tiene en la cepa; luego se vuelve por las puntas y se mete en el dedal, y haciendo la misma diligencia hasta que se asiente en el hondo, se saca y se peina también por aquella parte y se vuelve a emparejar por las puntas en el dedal, y sacándolo con mucho cuidado para que no se desiguale, se ata curiosa y apretadamente con seda cruda o delgada encerada, o hilo de pita, con el lazo que llaman de el puerco, y dando sobre él otro nudo bien fuerte, se corta la hebra y se le da otra atadura más hacia la cepa de el pelo, procurando siempre que quede lo más largo que se pueda hacia las puntas; de esta suerte, se van haciendo unos cuantos atados, mayores o menores, como se quiere o lo admite la calidad de el pelo, y entre tanto se tienen en agua los cañones que se han de ocupar para que estén dóciles y correosos y no se abran al atacar el pelo, si viene premioso, y dichos cañones se cortan con tijeras por la punta lo que baste para que salga bien y derecho el pelo, sin hacer cintura (porque en haciéndola no hace bien la punta), y por la cepa, hacia el principio del cañón, se le da un corte a el sesgo con navaja, dejando un poco sin acabar de cortar para poder tirar de el cañón hacia sí cuando se ataca.

Hecho esto se elige de los atados que hay el que le viene mejor a la proporción de el cañón, para que entre sin demasiada violencia; pero siempre con alguna, porque si entra flojo, luego se sale y no sirve; y en estando elegido se le aguza la punta de el pelo, remojándolo con la boca; y el que fuere melindroso, lo puede aguzar con los dedos, mojándolo en agua; pero nunca se hace tan bien; y entrándolo por la parte de abajo, donde está cortado a el sesgo el cañón, se va empujando con un taco o estaquilla redonda y chata a la proporción de el cañón, pero no ajustada, de suerte que entre hasta que asome el pelo por la punta del cañón, lo que baste para que tenga brío y ropa; porque si está muy largo pierde el brío, sino es que sea para ensolver, que en este caso conviene que no le tenga, y que esté largo; y de esta misma forma se hacen todas las suertes de pinceles, mayores o menores, que se quiere.

Las astas para ellos se hacen de una tercia de largo con poca diferencia, redondas y lisas, y en el grueso correspondiente a los pinceles, a que se han de aplicar; de manera que por la parte donde ha de entrar el pincel no estén agudas, sino de suerte que entre

algo ajustado para que esté firme; pero por la parte de abajo han de acabar las astas agudas; así porque teniéndolas en la mano izquierda no ocupen mucho, como porque se aparten por arriba los pinceles y no se unten unos con otros y se halle fácilmente el que se busca.

Estas astas se suelen hacer de diferentes maderas; las más ordinarias son de pino, que sea beti<sup>1</sup> derecho; aunque en Madrid es muy frecuente el hacerlas de las varas que venden para los Ministros de Justicia, y vaquetas de escopeta, que son de álamo negro; pero las mejores son de peral, nogal, caoba, cedro y algunas veces de ébano o brasil; pero estas dos últimas sólo son para Príncipes y Caballeros o personas muy curiosas, que se precian de esmerarse en lo más primoroso de todos los recados de el pintar. Y a la verdad, siendo sin afectación, así habían de ser todos para que el lustre y esplendor de la Pintura resplandeciese en sus adherentes, sin que el desaliño de algunos menoscabase la estimación e inmunidades de el Arte. Y porque a la verdad, el ver los recados curiosos, aseados y bien dispuestos, abre las ganas de pintar; cuanto las cierra el verlo sucio, asqueroso y desaliñado.

Las brochas son de cerdas de jabalí, que vienen de Flandes, y son las mejores y más suaves. Estas se hacen emparejando el pelo por la cepa en un crisol de platero, o en una jícara (según la cantidad que corresponde a el tamaño de la brocha que se quiere hacer) y después tomarlo por las puntas y peinarlo con los dientes gordos de el peine, para que salga la borrilla y pelillos viciosos que siempre tiene; luego se empareja por las puntas y se vuelve a peinar y a emparejar otra vez; y hecho esto se toma en la mano izquierda por las puntas con mucho cuidado de que no se desigure, y con la derecha se le mete el asta en el medio, hasta donde ha de llegar la atadura, y ésta se le da con hilo de cartas, guita o bramante encerado, con el lazo que dijimos de el puerco, dejando como una cuarta de hilo en el cabo más corto, para doblarle hacia la parte por donde se ha de continuar la atadura, para que al fin de ella quede una lazadilla, por donde se mete el otro cabo, y tirando de el que quedó abajo, hasta que la lazadilla se lleve atrás si el otro cabo, dejándolo incluido dentro de las roscas de la atadura, quede la brocha concluída y perfecta; cortando después con tijeras las cabecillas desiguales que quedan por la parte de abajo. Y prevengo que

<sup>1</sup> Sic ¿por bien?

las brochas para el ólio han de ser más cortas y que tengan brío; mas para el temple y fresco han de ser largas y romas de puntas, no chatas, salvo las grandes, para meter la tinta general.

Las astas para las brochas, que (como dije) ordinariamente son de pino (aunque también de baquetas de escopeta), siendo para brochas grandes y chatas pueden ser iguales; ésto es, sin punta hacia el fin de la atadura, haciéndoles en medio de ella una muesquilla para que la atadura haga presa; pero si han de ser brochas de punta, la ha de tener también el asta; mas de suerte que la mayor parte de la atadura sea sobre lo firme, para que se asegure, y también con alguna muesquilla, porque éstas fácilmente se deslizan; y así lo más seguro es encolar toda la atadura y cepa, no encerando el hilo para que pegue la cola; y por consiguiente, para que hagan punta es menester que lo emparejado no acabe chato, sino redondo; y con esto y atarlas siempre que se laven, conservan la punta.

[pág. 29].

El tiento es una varita o bastoncillo que se tiene en la mano izquierda con un cotoncillo de borra o perilla redonda a lo último, para que no lastime el cuadro, arrimándole, para asegurar el pulso de la mano derecha, que para este fin se pone sobre él; éste ha de tener de largo una vara, con poca diferencia, y el grueso de el dedo meñique; y ordinariamente se hace en Madrid de las baquetas, que dije, y lo puede ser de cualquier varita derecha, tiesa y ligera; aunque algunos curiosos le usan de junco de Indias, ébano, caoba, palo santo y cedro; pero yo tengo por mejor el más ligero, como sea tieso; y así le uso de carrizo de caña bien curada, y que tiene los canutos muy largos, y por consiguiente pocos nudos; y a éste para disimularle se le hacen algunas manchas ahumándole con una luz, de suerte que parece junco de Indias; pero este género no es para andar a golpes con los mancebos (como algunos acostumbran), ni lo tengo por cosa decente, sino para que sirva a el ejercicio de el pintar, como uno de los instrumentos concernientes a ello, y que deben tener el primor que le corresponde. No como le sucedió a un amigo de la profesión, con Lucas Jordán, que hallándose un día pintando delante de el Rey con un palo de escoba por tiento, habiéndoselo afeado, luego que halló ocasión le dijo Lucas que no tenía otro; y al punto el amigo le remitió, con otras cosas de el Arte, un tiento muy pulido de ébano, con perilla y casquillo de

marfil. Volvió el amigo de allí a pocos días y le halló pintando con el dichoso palo de escoba por tiento; y entonces le preguntó por el de ébano, a que Lucas respondió, con mucha fiesta, que aquellos demonios, señalando a los mancebos (no creo que encargaría la conciencia, aunque les concedamos la excepción) tenían la culpa. Y fué el caso que había andado a palos con ellos y lo había hecho pedazos; y entonces el amigo le presentó otro junco de Indias, con perilla y casquillo de plata; y éste permaneció, o bien por lo inflexible de la materia, o porque temiéndole los discípulos excusaban las burlas, pues era más grueso de lo razonable; aunque no debiera de serlo tanto como otro que tenía Carreño, con el cual un día le quebró un brazo a un mancebo (no debió ser de burlas), y quejándose justamente el padre de semejante exceso (más se quejaría el muchacho), le respondió Carreño: *Cierto, señor, que ha sido fuerza de desgracia, porque le aseguro a v. md. que con el mayor tiento que pude le di;* y bien se le podía creer. Permitase esta digresión, para divertir algún tanto lo molesto de estas materialidades, con lo chistoso de estos casos, y en hombres de tanta clase.

[p. 30].

CAPÍTULO TERCERO. MODO DE IMPRIMIR O APAREJAR LOS LIENZOS  
Y OTRAS SUPERFICIES PARA PINTAR.

Comenzando, pues, por las superficies que hoy más comúnmente se pintan, que son los lienzos (porque antiguamente en los tiempos de Miguel Angel y Rafael sólo se pintó en tablas o láminas). La primera diligencia que se ofrece es clavar éstos en sus bastidores, si no se necesitan de pieza, que sí la necesitan, eso será lo primero; y aunque el coserla, más es oficio de mujeres que de hombres; también es menester advertirles el punto con que lo han de hacer, para que después de estirado el lienzo quede la costura lo más disimulada que sea posible. Y así, aunque el punto que llaman de *sábana* es bueno, todavía es mejor y menos detenido el *punto por cima*, con hilo sencillo, fuerte y delgado porque no haga bulto y no cogiendo de las dos orillas del lienzo más que el último hilo, o a más los dos, y el punto no apretado, sino sentado no más; y de esta suerte queda la costura, en estirando el lienzo, tan disminuída que apenas se conoce.

El lienzo mejor y más usual para cuadros grandes es el que en Andalucía llaman *bramante crudo*, y en Castilla *angulema*; pero

también es bueno el *gingao*, como sea igual, y sin nudos ni canillas; y si fuere para lienzos pequeños, como de vara hacia abajo, es muy bueno el Santiago crudo o el lienzo que llaman de *Coruña*; pero lienzo aprensado ninguno es bueno, sino es que se moje y estregue muy bien y se estire y se seque antes de clavarlo; porque si se clava sin hacer esta diligencia, en dándole de cola o gacha, al sellarse queda todo lleno de vejigas y desatina al pobre pintor.

Elegido que sea el lienzo a proporción de su bastidor, que antes tenga de más que de menos, se ha de sentar sobre él las costuras hacia dentro, si las tuviere; y si el bastidor tiene travesaños o esquinas, procurar que estén rebajadas medio dedo hacia la cara donde sienta el lienzo; y éste se ha de apuntar primero en las cuatro esquinas o ángulos, poniendo dos tachuelas a cada lado del ángulo, sin que haga bolsa, sino bien sentado y estirando siempre bien la esquina contraria, procurando que las orillas o revocaduras del lienzo cubran el grueso del bastidor y que las tachuelas claven más hacia la parte de atrás que hacia adelante; observando que el primer lado que se clavare sea siempre el más tasado, y que éste no se estire, sino asentado sin violencia, y después estirar el lado contrario muy bien; y observando lo mismo en los otros dos lados, quedará bien sentado y estirado como se necesita.

La primera mano de aparejo que se le ha de dar suele ser en dos maneras: la una y más antigua, es de gacha; ésta se hace coriendo el agua a proporción de lo que es menester, y echándole después su harina de trigo bien cernida por cedazo delgado, y bien despolvoreada fuera del fuego, sin dejar de meneárla hasta que esté como un caldo espeso; y algunos le echan después un poco de miel y un poco de aceite de linaza a discreción (pero no aceite de comer, porque es muy perjudicial a la Pintura y la hace tomarse), y luego se vuelve a poner al fuego a lumbrera mansa, meneándola hasta que vaya trabando y tomando punto, sin que le queden gurullos; y con ésta se le da la primera mano a el lienzo con una cuchilla o imprimadera, de chapa o de hierro, aunque otros la hacen de haya o roble; y esta es la manera de media luna o semicírculo, como de una cuarta de diámetro; pero que no esté recta la línea por la parte del diámetro, sino suavemente desmentida hacia las esquinas, y éstas bien robadas, para que no hagan rastros ni señales en la imprimación, y que el filo de ella esté delgado tanto como el grueso de un real de plata; y con esta imprimadera se ha de ir tendiendo la gacha y apurándola, de suerte que no quede cargada, sino que tape

los poros todos de el lienzo y descubra los hilos, porque lo cargado hace cascarilla y falta con el tiempo; pero cuidar que no queden corrales, sino que todo esté igual; y especialmente en las orillas es menester ir con cuidado, llevando siempre la cuchilla atravesada o diagonal; porque si se lleva paralela al bastidor puede escaparse y dar en la manga, y es cosa indigna y muy perjudicial a el Arte y a la persona el mancharse en cosa ninguna que sea adyacente a él; y para que esto y lo demás de esta operación se haga mejor, ha de ir siempre que pudiere la mano izquierda por detrás del lienzo, levantándole para que corra mejor la imprimadera y no tropiece con los travesaños ni en los filos de el bastidor; y antes que se seque, si el lienzo tuviere costuras, se han de sentar con un martillo suavemente, llevando por debajo una moleta, con lo cual quedan muy bien disimuladas.

Este linaje de aparejo téngolo por bueno para casos de prisa (porque presto se halla hecho), especialmente llevando la gacha la miel y el aceite de linaza, como dijimos; pues no llevándole (como lo hacen los más) no lo tengo por bueno; porque en lugares húmedos se enmochece y escupe una florecilla o moho por encima de la pintura, que totalmente la obscurece y perturba, y aunque éste fácilmente se quita estregando el lienzo; pero como ésta es especie de corrupción, viene con el tiempo a pudrir el lienzo, que por última es yerba corruptible; y por ello será conveniente, antes de darle la mano de imprimación de aceite de linaza, pasarle suavemente la piedra pómex para que se rebeba la imprimación, penetrando el lienzo; lo cual le preserva de corrupción y de saltar; y también se ha de excusar de repetir segunda mano de gacha, por el riesgo que tiene de avejigar y saltar.

El otro modo de aparejar el lienzo en la primera mano es con cola de retazo de guantes; éste se echa en agua, si puede ser, el día antecedente, y después lavarlo y estrujarlo y ponerlo a cocer; estando bien cubierto de agua limpia; y en habiendo cocido, que el agua tome color, probarlo en las palmas de las manos, y en viendo que muerde bien una con otra, pegando y despegando, está buena la cola, y poniendo en la boca de otra vasija una esportilla o cedazo de cerdas, colarla; y si todavía el retazo no está deshecho, añadirle agua, y que vuelva a cocer, que hasta que todo se deshaga, siempre tiene que dar; y así repetir lo mismo, hasta que se apure.

Este aparejo no se puede dar caliente; y así se ha de aguardar

a que se hiele, y en estando helada la cola se le irá dando al lienzo en la conformidad que dijimos de la gacha; pero con la diferencia que seca la primera mano, se ha de estregar muy bien con la piedra pómex para que corte las aristas y nudillos de el lienzo, llevando por debajo de el lienzo la mano izquierda para que ayude (como dijimos), y después se le ha de dar otra mano de cola, y ésta no se ha de apomazar.

Conviene también, para mayor firmeza de el lienzo, estregar las revocaduras con este mismo aparejo, dejándolas pegadas a el bastidor, con lo cual quedan más bien sentadas, y el lienzo más libre de desclavarse, y otras contingencias.

Hecho esto con uno o con otro aparejo, se preparará la imprimación a el ólio, la cual, en Andalucía y otras partes, se hace con el légamo que deja el río en las crecientes, que después de seco, en los hondos se levanta como unas tejuelas, y con aquéllo, y a falta de ésto con greda (que en Madrid llaman tierra de Esquivias, y es la que gastan los boteros), se hace la imprimación, machacándola primero en la losa con la moleta o en un almirez, y pasándola por cedazo delgado, a manera de el que usan los boticarios; y luego añadirle en la losa un poco de almazarrón o almagra (para que tome color y cuerpo) y echándole el aceite de linaza que hubiere menester, irlo templando e incorporando con la moleta, de suerte que no quede duro ni blando; y después irlo moliendo a partes, que llamamos moladas, cada una tanto como un huevo; y en estando toda molida, añadirle una porción de colores viejas (si las hubiere) que son las que se desechan de la paleta y pinceles, siempre que se limpia el recado; y si no, una molada o dos, según la cantidad de sombra de el viejo, para que se seque presto, porque el légamo y greda son muy insecables.

En estando así dispuesta la imprimación en cantidad suficiente a proporción de el lienzo, se le irá dando a éste la primera mano, tendiéndola con la imprimadera y repasándola muy hacia arriba y hacia abajo, porque se tapen los poros, y apurarla de suerte que se vea la superficie de los hilos y cuidado con las orillas, llevando la imprimadera atravesada y levantando el lienzo con la mano izquierda por debajo, para que no tropiece en el filo de el bastidor ni pase a ensuciar la manga, como ya se dijo.

Hecho esto y dando lugar a que se seque bien la primera mano, se ha de apomazar en la forma que dijimos, y si todavía hubiere algunos nudillos o tropezones, darle alrededor con la pómex hasta

que salgan; pero con cuidado, no rompa el lienzo; y hecho esto darle la segunda mano de imprimación en la misma conformidad y dejarla que se seque; y en habiendo de pintar en el lienzo, volverle a pasar suavemente la piedra pómez.

El modo de aparejar las tablas para pintar en ellas a el ólio es más fácil, pues estando bien raspadas y lijadas, se le puede dar desde luego con brocha su mano de imprimación a el ólio sin mas preparación; pero de suerte que esté suelta y bien tirada igualmente, sin que quede cargada en una parte más que en otra y unida con brocha suave; y en estando ésta bien seca, rasparla suavemente con un cuchillo y darle otra en la misma conformidad; y en casos de prisa, puede bastar la primera mano. Algunos acostumbran darle primero una mano de cola de retazo, pero no lo apruebo, porque además de lo que la superficie se exaspera con lo que hincha con la humedad, no queda tan penetrado en la madera el ólio, para su mayor seguridad y duración, por lo que le cierra los poros la cola.

También usaban los antiguos (como pintaron tanto en tablas, y algunas de diferentes piezas, por ser grandes) aparejarlas en forma, dándoles primero mano de ajicola (que es la de retazo cocida con ajos) para que si tuviere algo de tea o de nudos, no falte; y después plastecer con yeso y cola, hecho masa, los nudos y lacras o juntas que tuviere; y dándole dos o tres manos de yeso pardo, bien iguales, lijarlo y darle otras dos o tres de yeso mate, uno y otro con cola de retazo, que ni esté fuerte ni floja; y últimamente lijándola después con lija muy suave y usada, darle una mano de cola de retazo, y después de ella una o dos de imprimación a el ólio, bien molida; quien lo quisiere hacer así podrá; pero ya esto se ha dejado por haberse visto los inconvenientes de faltar los aparejos y de torcerse y abrirse las tablas; no obstante que las enervaban o encañamaban por detrás con cáñamo y cola fuerte; y más habiéndose descubierto la industria de los lienzos, que con facilidad se aparejan, se mueven y transportan arrollados a cualquier parte por mucha que sea su magnitud, y en que cualquier contraste que les suceda son fáciles de aderezar. Y así hoy sólo en cosas de mediano tamaño se usa de las tablas, de suerte que puedan ser de una pieza, y para éstas basta la dicha preparación.

Las láminas se aparejan en la misma forma que las tablas; mas para lograr la lisura y terso del aparejo ha de ser la color remolida, como de blanco y sombra y un poco de tierra roja (y siempre con-

viene estregarle primero un ajo, porque suele tener algunos senos en que no quiere secar la imprimación), y después de bien tendida con brocha o pincel la color se ha de igualar, crespíéndola con la yema de el dedo pulgar, si es pequeña, o con el pulpejo de la mano, si es grande, pegando y despegando por toda ella hasta que el crespiado quede igual, y luego se ha de unir, o con un pincel muy blando y suave, o (lo que es mejor) con una pluma de cola de paloma o de otra ave casera, pasando con suavidad las orillas de el pelo por toda la lámina hasta que quede muy tersa e igual; y de esta misma suerte se aparejan los naipes y pergaminos para pintar retratos e Imágenes de devoción, los vidrios y cualesquiera otros metales; pero los pliegos de papel grueso o cartones para pintar en ellos no han menester más que una mano de color a el ólio con brocha bien suelta y unida y muy aceitosa.

Los tafetanes y rasones para pintar sobre ellos (estando en bastidor bien estirado) se han de dar primero una mano de cola de retazo caliente o de agua goma que no esté muy fuerte, porque no se avejigue; y sobre ésta (en estando seca) darle una o dos manos de color a el ólio bien remolida, tirada y unida, y se puede pintar sobre ello, en estando seco; pero si han de ser cosas recortadas, dejando campos o calados de la misma tela, será menester dibujarlo primero en un patrón de papel, y pasado el dibujo de tinta y picándolo se ha de esparcir con muñequilla de carbón malido, si es sobre blanco; o de yeso o albayalde en polvos, si es sobre color obscuro, y pasando con tinta en la tela los contornos por donde ha de recortar, darle de la goma o cola de retazo una mano a todo lo que ha de ocupar la pintura, y después a el ólio, como queda dicho, procurando no exceder un átomo de las orillas, porque se recalca el aceite y mancha la tela; para lo cual será bueno exceder algo con la goma fuera de el dibujo; pero yo tendría por mejor darle a todo una mano de agua goma, y después esparcir el dibujo y darle su imprimación a el ólio donde le toca; y sobre ello, en estando seco, volver a esparcir el dibujo para irlo pintando.

Pero habiendo de pintar a el ólio sobre pared (suponiendo que ella esté lisa cuanto sea posible), se le ha de dar una mano de cola de retazo bien caliente (para que se penetre), y en estando seca, plastecer con la masilla de yeso y cola a las lacras que tuviere, y luego darle su mano de imprimación a el ólio, y en estando seca, pintar sobre ella; pero si ha de estar a la inclemencia de el tiempo no conviene darle la primera mano de cola (porque después

no se decascare), sino de aceite de linaza cocido con unos ajos y un poco de azarcón.

Me ha parecido tratar esta materia con tan menudas circunstancias, aunque a algunos parezca nimiedad, porque ni todos las saben ni yo hasta ahora lo he hallado escrito en autor alguno; y no importa menos que la total seguridad de la Pintura y su perpetuidad, como experimentamos (especialmente en los lienzos), destruidos originales muy peregrinos por la mala calidad de los aparejos, con gran dolor y quebranto de los apasionados. Y especialmente en los de nuestro grande español José de Ribera, algunos tan tercos y endurecidos, que no sólo es imposible arrollarlos para poderlos transportar de un lugar a otro, sino que aun sin eso están totalmente saltados y destruídos e incapaces de remedio; y todo procede de estar los aparejos tan cargados, que con facilidad se quiebran y se despiden de el lienzo, en llegando con el tiempo a perder totalmente el jugo de el aceite que les da la correa y docilidad. Y por eso no he puesto, entre los modos de aparejar los lienzos, el de la cernada, que es sobre la primera mano de cola, darle al lienzo otra de una cernada a manera de gacha, de ceniza cernida y cola de retazo, con lo cual queda el lienzo bastante cubierto, y con sólo un enjuague de imprimación muy rala a el ólio, se le hallan imprimado; y aun sobre la mano de cernada, apomazándola, le dan otra de cola, que todos son medios para facilitar, que a poco tiempo salte la pintura. Y así se ha de tener por regla infalible que cuanto más delgada estuviere la imprimación y que se vea la superficie de el lienzo, y éste se halle más penetrado y abrazado de la imprimación de el ólio, tanto más segura, firme y durable será la pintura. Y también advierto que es menester saberlo hacer, para saberlo mandar; bien que en Madrid hay imprimadores de oficio que nos alivian de este cuidado.

CAPÍTULO CUARTO. CUÁLES Y CUÁNTOS SEAN LOS COLORES DE EL  
ÓLIO Y CÓMO SE HAN DE PREPARAR, Y DE LOS ACEITES Y SECANTES  
QUE SIRVEN PARA SU MANEJO.

Los antiguos griegos, con solas cuatro colores (que nos dice Plinio), blanco, amarillo, rojo y negro hicieron aquellas obras inmortales cuya estimación ponderamos en la primera parte. No se habían descubierto más, y yo no lo extraño, pues aun hoy, para bosquejar, solemos usar de las mismas. Y aun con solo blanco y negro se hacen

cosas de mucha estimación; pero más ponderable es lo que se hace con sólo el lápiz o la pluma, estando con la debida perfección de el dibujo. Mas dejando por ahora estas antigualas y el punto filosófico de los colores, sobre si son cuatro, como dicen unos, o son siete, como quieren otros; y que éstos son como principios elementales, de que forman los demás, considerados materialmente como en la Pintura los usamos hoy, son los precisos y usuales: *Albayalde, bermellón, genuli, ocre claro y oscuro, tierra roja, sombra de Venecia, carmín fino y ordinario, ancorca de Flandes, verdacho, tierra verde y verde montaña, negro de hueso, negro de carbón o de humo, añil o índigo y esmalte.* A éstos se añaden por extraordinarios el *carmín superfino* de Italia o Francia y el *ultramaro* y sus cenizas, porque éstos no se gastan comúnmente, sino en cosas de especial primor, y algunos lo piden aparte a los dueños; cosa que no lo tengo por muy decente.

Otros colores hay que se suelen gastar a el ólio, como son el *espalto, la gutiámbar, el azarcón, el cardenillo, el azul fino y azul verde, jalde u oropimente y hornaza*; pero de éstos unos son falsos y otros inútiles. Son falsos: el azarcón, porque en secándose escupe un sarro que quita el fondo y dulzura de lo pintado con él; el cardenillo, porque se muda, de suerte que siendo a el principio una esmeralda hermosísima, viene después a acabar en negro; el azul fino y azul verde degeneran de suerte que uno y otro vienen a parar en un mal verde. El jalde, sobre tener otras condiciones para labrarse, es insecabilísimo y falso, pues se toma de suerte que se pone negro. La hornaza también es falsa, por insecable y mudable.

Los inútiles son el espalto (que por otro nombre llaman carne momia), pues además de que se puede suplir con el negro de hueso (y más si es de tocino), añadiéndole un poco de carmín fino y ancorca, es muy insecable, y después de muy ayudado aun queda mordiente; pero no hay duda que lo han usado grandes coloristas, especialmente en Sevilla y Granada; mas sin él se pueden hacer grandes milagros.

La gutiámbar sólo sirve para hermosear un paño amarillo, después de bien labrado con los ocres y el genuli, estando seco, darle un baño con ella molida con secante común (porque es insecabilísima); pero esto, aunque se logra, se puede suplir bastante con la ancorca fina de Flandes; y soy de parecer que todos los colores que se pueden suplir con los comunes se destierren de la paleta, porque no es más que multiplicar embarazos.

A estos podemos añadir el color que en España llaman *laca de Francia*, y en Francia le llaman *carmín* (como a el *carmín, laca*), pues cuanto ésta es peregrina para las iluminaciones y miniaturas, tanto es falsa para el ólio; porque además de perder su hermoso color y obscurecerse, es tan inseparable que aun después de seca (a el parecer), si se lava un cuadro después de seis años se ha de ir a pasar la laca.

Volviendo, pues, a los colores que son útiles y necesarios para pintar a el ólio, de ellos unos son minerales y otros artificiales. Los minerales son los ocres, la tierra roja, sombra, verdacho, tierra negra y tierra verde. El bermellón, aunque suele ser más hermoso el artificial, si se consigue el mineral que se trae de las minas de azogue, no el de las piedras, sino el de las venas y vetillas menudas, y de esto se escoge el más relumbrante, es bueno y mejor que el artificial, moliéndolo bien con vino blanco y haciendo de él con el cuchillo unas menudas patillas en un papel se guarda, y después se templa a el ólio en la paleta lo que es menester, y no más; porque templado mucho tiempo, si se mete en el agua, pierde la liga y el color; y si se guarda sin agua se llena de ollejos; y lo mismo sucede a el genuli; y éste y los demás colores son artificiales; y respecto de que todos se venden labrados (bien que de algunos se tratará en el último libro y capítulo de este tomo); sólo resta decir de el negro de hueso, que es el de tocino quemado en lumbre fuerte hasta que se haga ascua, y éste es el mejor, aunque también se hace de astas de venado o de carnero quemadas; y el de carbón, que aunque algunos escrupulosos le buscan de marfil quemado, de sarmientos, huesos de melocotón o cáscaras de nuez, yo le hallo muy bueno el de carbón de encina, quitadas las cortezas.

Todos estos colores se muelen en la losa, desgranzándolos primero con la moleta hasta hacerlos polvo y echándolos el aceite de linaza que hayan menester, de suerte que ni estén duros ni blandos, se van moliendo a porciones, recogiendo la color de rato en rato con el cuchillo y lo que se reboza a la moleta para que todo quede igualmente bien molido; porque si no lo está, ni la color empasta bien, ni cunde ni da su legítimo color. El albayalde se suele también moler con agua, y echándole allí mismo el aceite la despidie y se incorpora con él y es bueno; y también se muele con aceite de nueces para azules y blancos.

El modo de conservar estos colores, ya molidos a el ólio, es de dos maneras, porque unos se conservan en el agua y otros sin ella.

Los que se conservan metiendo las escudillas, donde están, en una cazuela o albornia de agua, son: el albayalde, los ocres, tierra roja y sombra; todos los demás aborrecen el agua, porque en ella se les sale el aceite y se endurecen; y así de ordinario se tienen fuera de ella en sus salserillas, cubriendolas con un papel aceitado para que no reciban polvo ni el papel (que ha de estar pegado a ellas) les chupe el aceite...

[*Sigue hablando de los aceites y secantes y dice:*]

[p. 38].

Otro se hace más fácil, y es echando una porción de colores viejos en un puchero vidriado, y cubrirlas de aceite de linaza, dejando vacío competente; y en cociendo un rato con ellas a lumbre mansa, meneándolo de cuando en cuando, apartarlo y dejarlo apurar, y queda muy claro y excelente secante; y éste y el otro sirven para todos los colores, excepto para azules y blancos; porque éstos con él se ponen amarillos y los otros verdes.

Mas habiendo de hacer algún secante para azules y blancos, se puede hacer con aceite de nueces en una ampollita de vidrio, echándole vidrio molido a proporción y un poco de litarge y albayalde molido con el mismo aceite y otro poco de azarcón, como una onza de cada cosa, a media libra de el aceite de nueces, rebotándolo con ello una y otra vez, poniéndolo a cocer dentro de agua en un perolito; en habiendo cocido un rato el agua está hecho el secante, y no es menester que sea a lumbre mansa, pero no muy fuerte.

Otros secantes hay que se pueden poner en la paleta y son excelentes para todos los colores: el uno es el vidrio muy bien molido con aceite de linaza o de nueces, templándolo con otro cualquier color, y muy remolido, se puede guardar, como los colores que dijimos en vejigas, e irlo sacando y poniéndolo en la paleta cuando sea menester.

Lo mismo se puede hacer con la caparrosa o vitriolo molido, como un color a el ólio, y usar de él poniéndolo en la paleta; a que podemos añadir la piedra alumbr quemada y después molida con el aceite de linaza, aunque este secante no lo he experimentado.

Pero sobre todos los secantes, es el cardenillo molido a el ólio, especialmente para carmínes y negros (porque en los demás colores sería perjudicial), y aun en éstos es menester echarles con mode-

ración, como a tanto carmín como una avellana entera, tanto cardenillo como una cabeza de un alfiler, y mezclándolo muy bien con ello, ponerlo en la paleta; pero en los carmines, especialmente es menester la discreción de el pintor para conocer en qué grado es más o menos secante el carmín; porque a algunos es menester ayudarles más y a otros menos; y a algunos basta el secante común, y aun sin él se secan muy bien; porque no es beneficio para un color el cargarle de secante (sea el que fuere) porque siempre le ofende algo.

Podemos añadir aquí el esmalte remolido con aceite de nueces, el cual también se pone en la paleta y puede servir para el ultramaro y el añil; pero también con moderación, especialmente en el ultramaro, porque si es mucho, le mata el color; y también y mucho mejor sirve para el mismo esmalte, y se le puede echar más cantidad que a los otros azules; pero si todo el esmalte se gasta remolido, se pone negro con el tiempo.

Fuera de esto, hay algunos colores que no necesitan de secante, como son el albayalde, genuli, el azarcón, si se hubiere de gastar, bien remolido, y el cardenillo, con las advertencias que se dirán adelante. También los ocres, tierra roja y sombra (no estando reñidos) no necesitan de secante. A todos los demás colores es menester ayudarles para que se sequen con brevedad; y para ello ayudan también mucho el tiempo, si es verano, y el sol, si es invierno, poniendo las pinturas donde le puedan gozar; y siempre es importante a una pintura a el ólio que goce al descubierto de los aires y del sol algún tanto para que se le quite el abutagado, que suele mortificar los colores, especialmente en azules y blancos, y más si ha estado algún tiempo vuelta a la pared; pero con cuidado si tiene añil, porque si es mucho el sol se lo llevará.

[p. 39].

CAPÍTULO QUINTO. CÓMO HA DE EMPEZAR A PINTAR EL COPIANTE  
Y LOS MEDIOS CON QUE HA DE FACILITAR EL COLORIDO.

[p. 40].

Hechas ya las tintas en esta forma, comenzará el principiante perfilando con la tinta obscura toda la cabeza y los oscuros fuertes; y después comenzará a meter los claros con pincel de empastar; esto es, que no sea de punta, siendo, como supongo, la cabeza

que pinta de el tamaño natural, con poca diferencia; pues comenzar en cosas pequeñas no conviene, porque no se haga mezquino; y siempre es consecuencia legítima que quien puede a lo más puede a lo menos; pero lo contrario no se infiere; y así proseguirá en todas las plazas, que son de aquella tinta, sin pasar de allí más que algún tanto que baste para que pueda unirse con la que se le sigue; y hecho esto, tomar otro pincel de empastar e ir metiendo la segunda tinta en todas las partes que le tocare, uniéndola con la antecedente con el mismo pincel; y de esta suerte continuará con las demás, sin exceder de sus lugares más de lo que baste para unirse con la siguiente, y sin mojar en el aceite más de lo preciso, para que esté suelta la tinta; y en estando todas las carnes de la cabeza metidas de color en esta limpieza, tomar un pincel blando y fofo o una brochuela muy suave y suelta, e irla uniendo toda la cabeza con tal suavidad, que no se lleve el color, dejándola toda suave, dulce y hermosa; y en lo que tocare contra el campo (sea el que fuere) convendrá meterlo antes de unir, para desperilar contra el contorno de la cabeza; y lo mismo en las extremidades que tocan contra el pelo, que siempre ha de comenzar desperfilado.

Hecho esto volverá sobre ella, reconociendo y definiendo parte por parte lo que necesitare, con algunos golpecillos de claro u de oscuro, y los toques de luz, con la que dijimos; y para los ojos y cejas la tinta correspondiente, con la sombra mezclada más o menos negro, ocre o blanco, según el color [que] tuvieren las cejas, y cuidar siempre que estén muy desperfiladas y especialmente hacia el extremo de las sienes; pero el blanco de los ojos que azulee un poco.

En lo que toca a el pelo, y más si es suelto y crespo, no hay poca dificultad en los principiantes. Y así decía un experimentado, que un pedazo de pelo, una nube y un árbol bien picado son prueba de un pintor. Y otro añadía que un pie, una mano y una oreja bien hechos calificaban la habilidad; y así poner especial estudio en estas cosas. Y volviendo a lo de el pelo, digo que primero se ha de meter de color, haciendo una masa de las plazas principales de claro y oscuro y desperfilándole muy bien contra el campo, y después se dan tales cuales golpecillos de peleteado en los claros y los oscuros; y no es menester que sea con pincelito de punta (porque eso lo encrudece y aun lo hace parecer de esparto), sino con una brochuela o pincel suelto y abierto de pelo.

[p. 44].

CAPÍTULO SEXTO. DE EL COLORIDO DE LOS PAÑOS O ROPAS Y DE LOS CAMBIANTES DE DIVERSOS COLORES.

[p. 49].

CAPÍTULO SÉPTIMO. DE LOS PAÍSES, FLORES Y FRUTAS Y OTROS ADHERENTES.

Decía un pintor experto que el principiante en la Pintura tenía tres escollos en que tropezar: el uno era el cabello, el otro las nubes y el otro los árboles (como ya dijimos), y la razón es porque estas tres cosas son un medio entre lo flúido y lo sólido; y así se les ha de dar cuerpo, de suerte que parezca que no le tienen, desperfilando los extremos, de calidad, que no se conozca donde acaban; pero esto más especialmente en las nubes y pelo, que en los árboles, basta que las hojas o ramas no acaben en sus extremidades tan fuertes de tinta como en lo más frondoso y acopado.

Son los países en dos maneras, unos en que la historia se sujetta a el país, y otros en que el país se sujetta a la historia. En éstos es menester observar la templanza de los aires (que son los celajes) de suerte que no ofendan a la historia y que los horizontes no sean muy chillantes y que estén a la altura de el punto de la perspectiva que tuviere o se considerase en la historia, figura o pavimento que tenga; y la misma templanza en los terrazos, montañas y arboledas, procurando que ayuden y no ofendan a lo principal.

En los países que han de ser ellos los dominadores es menester echarles toda la ley de la hermosura; pero sin perejiles afectados ni verdes rabiosos. como lo hacen los que poco saben, por encubrir a el vulgo su ignorancia con los aceites de los colores gaiteros.

[p. 51].

Y supuesto que las flores son también cosa campestre, no será ajeno de este lugar el tratar de ellas, lo que se puede tratar; que lo cierto es que el estudio de copiarlas de el natural y de otras de mano de hombres eminentes (como dijimos en los países) enseña mucho más que cuanto se pueda decir. Pero no obstante, para cuando hayan de hacerlas de práctica, como sucede en algunos casos, daremos algunos documentos, que teniéndolos presentes importarán

mucho para el acierto; bien que para cosas de importancia no conviene fiarlo todo a la práctica, sino valerse de algunos estudios particulares, que tendrá hechos por el natural de diferentes flores, y en varios perfiles, haciendo de ellas una composición armoniosa y añadiendo en los fondos y extremidades algunas otras de práctica.

Y así para éstas como para las otras, conviene siempre observar los preceptos de una historia acordemente pintada; colocando en el medio el golpe mayor de el claro y rebajándolo hasta los extremos, pero no de suerte que parezca un globo o superficie convexa, sino encrespándolo con algunos altos, bajos y fondos, así de otras flores rebajadas como de los verdes de sus hojas; y en los extremos sacando algunas ramillas y florecillas en tal cual parte, que encrespen y aligeren el rambillete, florero o guirnalda.

También ha de procurar variar de actitud o perfil las flores que no todas estén de una postura, sino conforme sus calidades, unas de frente, otras de perfil, más o menos, ya hacia un lado, ya hacia otro, hacia arriba o hacia abajo, y no hacer muchas de una misma especie, buscando siempre la variedad, que es la que más hermosea la naturaleza; y especialmente en las flores, donde la diferencia de tintas y simetrías ofrece tanta ocasión para el deleite de la vista, si la sabe ayudar con la buena elección el artífice.

[p. 52].

Hasta aquí hemos tratado (cuanto lo permite el asunto) de la buena organización de un florero común; resta ahora el tratar de las flores en particular. Y comenzando por la rosa, como reina de ellas, digo que es mucha su variedad; porque las hay blancas, rosadas o encarnadas, disciplinadas, carmesíes, terciopeladas (que llaman carmines), encarnadas o color de fuego, con el envés dorado, y otras totalmente amarillas.

Y es de advertir que todas estas especies de rosas las he visto naturales en los Jardines del Buen Retiro y demás Palacios Reales y jardines de señores...

[p. 56].

CAPÍTULO OCTAVO. DE LOS MEDIOS QUE PUEDE USAR EL COPIANTE  
PARA AJUSTARSE MÁS A EL ORIGINAL.

[p. 59].

## L I B R O   S E X T O

### EL APROVECHADO

#### TERCERO GRADO DE LOS PINTORES.

CAPÍTULO PRIMERO. LO QUE DEBE OBSERVAR EL APROVECHADO  
PARA PINTAR POR UNA ESTAMPA O POR UN DIBUJO.

[p. 61].

CAPÍTULO SEGUNDO. DE EL MODO DE ESTUDIAR POR EL NATURAL,  
Y LO QUE SE DEBE OBSERVAR EN LOS RETRATOS.

El estudio de el natural ha producido hombres tan eminentes que han usurpado justamente el renombre de únicos; pues siendo este el objeto primario y especificativo de esta facultad, no hay que maravillarse, que continuando en su especulación llegue a sublimarla, de suerte que ocupe el lugar de la eminencia, sin dejar arbitrio a el juicio humano para más ascender, según la limitación de nuestro talento. Así le sucedió a Miguel Angel Carabacho, que siendo en sus principios albañil, que tendía el estuche a los pintores para pintar a el fresco, reprehendido de su honrado genio, se aplicó a pintar por el natural, encerrado en una bóveda o cueva, usando de la luz de una claraboya, para hacer más relevadas sus figuras; de suerte que cuando comenzó a sacar a el público sus obras, pasmó a Italia, dejándose atrás las de otros muy adelantados. Lo mismo acaeció a nuestro Murillo, que avergonzado de que sus pinturas sólo servían para cargazón de Indias, habiendo juntado de este comercio una cantidad considerable de dinero, se vino a Madrid, donde frecuentó el estudio de el natural y aprovechó, de suerte que ayudado de un gran gusto, altamente dispensado de el cielo, cuando volvió a Sevilla y comenzó a sacar obras a luz, pasmados de tan extraño primor, no sabían cuyas fuesen; ni cuando lo supieron podían creer tan no esperada mudanza; siendo así que había entonces en Sevilla hombres muy eminentes que le hicieran oposición; pero sin agravio de ninguno, los aventajó a todos en el buen gusto, sin haber el

uno ni el otro tenido grandes maestros de quien aprender, sino con solos unos muy ligeros principios y lo que la vista podía percibir en las obras de los antiguos, ayudados de su gran genio y natural gusto. Y aun en el Carabagio no es tanto de admirar, por haberse criado a vista de aquellas eminentes obras de Roma, y vestigios de la antigüedad; pero en Murillo, que no salió de España, y se crió en Sevilla, a quien debió los primeros rudimentos, y aunque en ella hay cosas grandes, no compiten con las de Roma: ¡aquí si que se pasma la admiración! Dejándonos ejemplo en éste y otros para que ninguno desconfíe, aunque la fortuna le haya negado el sufriagio de un gran maestro y la ocasión de disfrutar aquellas felices regiones de la Italia, tan fértiles y fecundas de las maravillas de esta facultad.

Pero si la fortuna le deparare ocasión a el aprovechado de pasar a Italia, le ruego que no la pierda, yendo aprovechado; porque no siendo así, se volverá como se fué. Muchos he conocido en el decurso de mi vida, que han pasado a Italia con ánimo de adelantar en el Arte; pero pocos han logrado este beneficio; y esos han sido los que ya iban aprovechados; así porque éstos ya tenían asegurado el genio, como porque se hallaban más hábiles para percibir con facilidad el fruto y convertirlo en saludable nutrimento con el calor de el estudio; tanto en las célebres Estatuas de los griegos, cuanto en las obras eminentes de los italianos en los templos, galerías de los palacios y frisos de las calles de Roma. Pero los que no han ido aprovechados, o ya por faltarles el genio, o ya por lo poco que se han aplicado, aturdidos de verse en aquel portentoso laberinto de maravillas, primero que convalecen de este asombro, se pasan muchos meses, y aun años, sin haber emprendido cosa de substancia, por faltarles la aptitud y facilidad necesaria para acometer las obras más importantes para el estudio; y cansados ya de andar corriendo fortuna, y pasando trabajos en tierra extraña, se acuerdan de las delicias y el descanso de la suya, y dicen: *Ea, vámonos a España, que con decir que hemos estado en Roma nos tendrán por los mayores hombres del mundo!* Y con esto y un poco de cháchara italiana, y aquello de el *Campidolio, il Vaticano, la Piazza Navona, le Terme di Diocleciano, il Hercole di Farnesio, la Venere di Medici, il Laoconte di Belvedere*, etc., emboban a muchos mentecatos en las conversaciones, de suerte que los juzgan por unos Micaeles y Rafeles. Y más cuando ven que abominan todo cuanto hacen los otros españoles, notándolo de mal dibujado; y si ven algo

sobresaliente, que no lo pueden absolutamente despreciar, dicen: *Per essere dun spagnolo non é cativo.* Como lo dijo uno de éstos, viendo el cuadro del Castillo de Emaus, de mano de Cerezo, que está en el Refectorio de los Recoletos Agustinos de esta Corte<sup>1</sup>, que no pintó más Ticiano, ni el Basán, Tintoretto ni Veronés, ni se puede dibujar más; pero esto dura hasta que se van viendo sus obras, en que los mayores defectos son los del dibujo, que vienen blasfemando (como estoy harto de verlo). ¡Oh! cuántos pudiera nombrar, que quizás de avergonzados, por verse ya descubierta su maraña, se han muerto de pesadumbre. Y más cuando han hallado a otros, que dejaron en los rudimentos de la profesión muy acreditados y hechos hombres de importancia; porque el tiempo que ellos anduvieron tunando, los otros estuvieron estudiando a pie quedo, sin perder tiempo ni ocasión, frecuentando las Academias y el estudio de el natural en sus obras y de la teórica de los libros y maestros. De uno de éstos dijo otro de los pseudo-romanos, que se acordaba cuando N. se contentaba con dos reales, y ahora no había doblones con que pagarle. A que le respondió un su amigo que se hallaba presente: *Ahí verá v. md. la diferencia que hay de cursar las Academias de España o las Historias de Roma;* respuesta con que fué corregida su mordacidad.

Y así, vuelvo a decir, que el que pudiere lograrlo, sea con las circunstancias que he referido; pues el mismo adagio italiano, y aun español, nos lo enseña. *Qui asseno sen va a Roma, asseno sen retorna.* Por lo cual, tratando Carreño con uno que para acreditarse de inteligente en la pintura blasonaba de haber estado en Roma, cansado ya de oírle, le dijo: *En verdad, señor mío, que yo he estado también en la Universidad de Alcalá de Henares y me he venido sin saber siquiera musa, musae.* Y en varias ocasiones que se ofreció decirle de alguno que había venido de Roma y que era un pasmo lo que hacía (como estaba ya tan desengañoso de semejantes casos), respondía con gran cachaza: *Déjenlo correr, que ello parará.* Y añadía: *Miren, señores, estos son unos mublados de verano, que todo es truenos y relámpagos, viento y agua, y luego se desaparecen sin haber sido de beneficio alguno para la tierra.* Y así cuidado con

<sup>1</sup> El cuadro se creía perdido, conociéndose la composición por un dibujo (Museo del Prado, Legado de Fernández Durán reproducido en la lámina CCXLVII de DIBUJOS ESPAÑOLES, t.º III), y por una estampa de Castillo; pero hace poco más de un año se ha encontrado en casa del Marqués de Goicorrotea (Madrid).

saber aprovechar la ocasión; que es suma torpeza haber estado en la Atenas de la Pintura y volverse a ser la risión y el ludibrio de los peritos, aunque tenga el aplauso de los camuesos. Pero si esta ocasión no se pudiera lograr, no se desconsuele por ello el estudioso, seguro de que siéndolo, no le faltará el aprovechamiento, como lo acreditan los más eminentes hombres que ha tenido España. Nuestro Carreño, Rici, Alonso Cano, Claudio Coello, Cerezo, Escalante, Cabezalero, José Moreno, Antolínez, Matías de Torres, Francisco Ignacio, Valdés el Sevillano y Ribalta el Valenciano y otros muchos; ninguno de éstos fueron a estudiar a Italia, y cada uno por su camino fueron el pasmo de la Pintura; porque en llegando a la eminencia: *Panes magis, & minus non variatur species.* Pues no se contempla por hombre eminente sólo aquel a quien nada le falta, sino aquel a quien le falta menos, que lo demás es imposible; pues *nemo sine crimine vivit.* Nuestro Velázquez fué a Italia, pero no a aprender, sino a enseñar; pues el retrato que entonces hizo de el Papa Inocencio X ha sido el pasmo de Roma, copiándole todos por estudio y admirándole por milagro. Y hoy día se estima por allá una cabeza de mano de Velázquez, más que una de Ticiano ni de Vandik; y de nuestro Murillo no es menos estimada cualquiera obra de su mano. Y así, desengaños que las ocasiones de adelantar, por allá las hay mayores; pero por acá hay las bastantes para los que se quieren aplicar, especialmente desde que se ha fecundado España con tan eminentes estatuas y pinturas, como hoy vemos, de los primeros artífices de Europa y Grecia; y las que nos ha escaseado la fortuna nos las franquea el beneficio de las estampas y la noticia de los libros: como lo vemos de la Coluna Trajana y Antoninina, el Sepulcro de Ovidio, las Lucernas Antiguas y Roma Subterránea, etcétera.

[p. 65].

En cuanto a los retratos, convendrá siempre observar que gocen bien de la luz, huyendo la demasia de las sombras, especialmente en los de las señoras, porque se excusará con esto muchas pesadumbres y mortificaciones precedidas de la ignorancia. Y así para esto convendrá poner el natural, si es de hombre, enfrente de sí; y si es de señora, más hacia la mano derecha, observando lo que dijimos en el Tomo primero, lib. 3, cap. 3...

Dicha será en este caso encontrar al pintor con sujeto que se

contente con lo parecido sin buscar lo lisonjeado; siendo cierto que en los retratos lo más perfecto es lo más parecido; y hay casos en que el pobre pintor se ve en una muy notable tribulación, porque si da gusto al dueño pierde el crédito con los desapasionados que conocen lo desemejante; y si atiende a lo parecido, queda disgustado el dueño y mal pagado el pintor, sin saber cómo escapar de alguno de estos dos escollos.

En esto tiene mucho que trabajar la discreción de el artífice, procurando imitar la que practicó Apeles en el retrato de el Rey Antígonon, que dijimos en la primera parte; pues siendo defectuoso de un ojo, se le ocultó, poniéndole casi de medio perfil, con cuya discreción se libró de tropezar en uno de los dos escollos, de atrevido o de lisonjero; quedando contento y agradecido el dueño, y el artífice airoso y desempeñado como laureado de discreto.

Es menester, pues, en los retratos, además de la buena elección de luz, que dijimos, observar aquellos tiempos y ocasiones en que el retratado está de mejor y más grato semblante y color, a la manera que se suele decir: *¡Qué buena estabas ahora para retratada!* Y esto especialmente se ha de observar en personas soberanas; pues aunque entonces no estén así, basta que alguna vez lo estén, y no por eso deja de ser el mismo sujeto.

Además de esto, es menester advertir que los pintores no estamos en tan ínfimo estado que no seamos capaces de hacer alguna merced, aun a los mismos reyes. Y así, siempre que en el rostro se pudieren moderar algunas cosas que no favorecen a el sujeto, como alguna arruguilla, alguna flaqueza o mal color, sin faltar a los contornos y a la mancha general de claro y de oscuro (que son los principales fundamentos de lo parecido), se debe así excusar...

[p. 66].

En lo demás, fuera de el rostro, con más razón se les habrá de favorecer: como en la buena garganta, buenas manos, buena planta y buen aire de el cuerpo en lo que fuere posible. Porque prevengo en esto una cosa importantísima, y es que antes de emprender el retrato, para dibujarle ha de hacer el pintor que el retratando se ponga en pie, en aquella postura más airosa que naturalmente puede y que pretende ponerle el pintor, y en aquélla, dibujarle, porque en esto consiste el cogerle el aire; y si el retrato fuere de cuerpo entero, se habrá de tener el lienzo desclavado y apuntado con pocas tachuelas; y en estando dibujado, quitarle y arrollar la

parte de abajo, clavando lo demás en aquella altura que se pueda hacer sentado.

Después de esto le hará sentar a él retratando y él también se sentará (que así se hace, aunque sea delante de el Rey, mandándolo su Majestad; y si no lo mandare, suplicarle le dé licencia para estar bien acomodado para la operación), y de esta suerte comenzar su bosquejo, asegurando, lo primero, los contornos y simetría de el todo y partes; y después ir metiendo de color con paciencia y grande atención a el natural, sin causarle entonces mucho ni definir demasiado. En que advierto que es conveniente (en especial mientras se hacen los ojos) que el retratando mire a el pintor; porque de esta suerte mirará el retrato a todas partes y a todos los que le miran; y es una cosa que celebran mucho los que no lo entienden ni saben en qué consiste.

Después de concluído el bosquejo, dejándolo secar muy bien para haberlo de acabar fácilmente, será bueno untarlo muy tirado con barniz de aguarrás y aceite de nueces; y hecho esto, bañar los oscuros y pelo con una tinta de negro de hueso, carmín y ancorca, y volverlo a meter de color con paciencia y limpieza, definiendo lo que baste, sin cansarlo, y retirarse a mirarlo tal vez y observar algunas cosas, porque importa mucho; como también las advertencias de alguna persona discreta, meditándolas con prudente juicio; y advirtiendo que lo bien pintado pocos lo entienden, fuera de los profesores; pero lo parecido, tanto lo entiende el payo como el más discreto. Dos cosas encargo mucho a el pintor, que *me* las debe estimar. La una es que se excuse cuanto pudiere de retratos de niños, porque en estos es impracticable la quietud y firmeza de postura que requiere el retrato, y se aventura el crédito y la utilidad. La otra es que se excuse también de retratos de difuntos, porque además del horror, ellos tienen de sí mismo la diferencia que hay de lo vivo a lo muerto; y luego que se pasa aquella primera ternura y tratan los parientes de los intereses de la hacienda, se les olvida el retrato y el pobre pintor se queda con él, a costa de un trago bien amargo.

[p. 66].

CAPÍTULO TERCERO. OBSERVACIONES PARA COMPOSER UNA HISTORIA, TOMADA DE DIFERENTES PAPELES.

[p. 67].

... También hay otro modo de tomar o hurtar, que casi es inven-

tar; y es, viendo otra historia bien organizada, tomar solamente aquel concepto de el todo, como si en primer término tiene algún grupo de figuras teñidas y contrapuestas, tocado en alguna extremidad de una luz fuerte; contraponiendo a otro golpe de figuras iluminadas, donde esté el héroe de la historia o la acción señalada del asunto; siguiéndose después otro término de figuras en media tinta, con algún pedazo de país o arquitectura a que contrapongan y algún rompimiento de gloria en la parte superior, con semejante organización de contraposiciones.

Hecha esta composición, se ha de valer después, para digerirlo, de el natural en todo lo demás que pudiere, y especialmente en las carnes y en algunos paños especiales y señalados que aquéllos suplen por los demás; y también debe hacer dibujo particular de figuras enteras por el natural, si quiere ir adquiriendo habilidad de buena casta y buena manera, que es la que se consigue con el estudio de el natural; no la que se adquiere a fuerza de práctica material de hacer; que a ésta llaman *mala manera*, y a el pintor, *amannerado*. Y siendo la práctica hija de el estudio, llega a ser tan corregida, que aun lo que se hace de pura práctica parece verdaderamente hecho por el natural; y de esta suerte se adquiere y se conserva el crédito y la fama inmortal de los hombres eminentes y la *bella maniera*, que dice el italiano.

A este modo de aprovecharse el pintor para sus composiciones llaman vulgarmente *hurtar*; siendo así que no le dan este nombre a el pintar por estampa de tal o cual autor. Y yo no hallo otra razón para esta denominación tan odiosa, sino que el que copia puntualmente la estampa no le usurpa la gloria a su inventor, porque luego dicen *es copia de Rubens o de Vandic, &c.* Pero el que lo ha compuesto de diferentes papeles, es deudor a tantos, que no pudiendo pagar a ninguno se alza con el caudal de todos; y por eso le llaman *hurtar* en buen romance, aunque les cojan en un mal Latin.

Muchos pintores ha habido que por este medio han logrado gran crédito y estimación; y de ellos fueron Juan Antonio Escalante, que apuró los papeles de Tintoretto y de Veronés; y les fué tan aficionado, que aun lo que inventaba de suyo se parecía a aquella casta; y no era esto tanto por falta de caudal como por afición a aquellos autores. Lo mismo dicen que hizo algún tiempo Alonso Cano; pero mucho más D. Juan de Alfaro, y motejándose algunos decían: hagan ellos otro tanto, que yo se lo perdono. Lo cierto es que este grado es muy próximo a inventar; porque además de

que la composición siempre es suya, necesita de gran maña y habilidad para formarla, sin que discorden unas de otras y queden graduadas debajo de una misma luz y punto de perspectiva, poniendo de su parte algunos adherentes y aun supliendo algunas figuras...

[p. 69].

CAPÍTULO CUARTO. INTELIGENCIA QUE EL APROVECHADO DEBE TENER DE LA ARQUITECTURA, SUS ESPECIES Y PROPORCIONES.

[p. 76].

CAPÍTULO QUINTO. PRÁCTICA DE LA PINTURA A EL TEMPLE.

... Hecho esto se puede dibujar encima de lo que se hubiere de ejecutar, especialmente si es historia o cosas desiguales y sin precisa correspondencia; que si la han de tener, como las cosas de Arquitectura y adornos, será siempre lo mejor hacer cartón; y si éste no se puede hacer fuera de el sitio, tomando sus medidas, será conveniente hacerle antes de aparejar el sitio, por no maltratar lo aparejado con los agujerillos de las tachuelas. Y esto de los cartones es muy preciso cuando se han de repetir las cosas a el lado contrario o a el revés, porque estando picado el cartón, en volviéndole y estarciéndole se halla hecho sin trabajo.

[p. 81].

Ahora sólo falta advertir el uso de la paleta; ésta, aunque los antiguos la usaban de una tabla ancha, como media vara, y de largo una, y con dos barrotes a los extremos, bien clavados, y empalmados a cola de milano, para que no se tuerza; y otros la han usado de piedra de pizarra grande; la experiencia nos ha enseñado, por lo pesado de estas dos materias, que es más fácil y cómodo un lienzo de a vara, bien imprimado y liso, el cual fácilmente se transporta y maneja como se quiere; y aun si fuere de tres cuartas y media vara, es bastante, y se puede tener (en caso necesario) sobre el brazo izquierdo, asegurándola con la mano; para lo cual puede tener alguna manija, empalmada a manera de travesaño, que salga fuera.

En ésta, pues, se ponen los colores, tomando cada una con la

cuchara que tiene en su vasija en bastante cantidad, especialmente de el blanco remolido; y con esto y tener a la mano la cazolilla de la cola templada y las tintas de el aire, para ayudarse de ellas en algunas cosas, perfilará con la tierra roja, o albín, las carnes que hubiere de pintar, y luego irá empastando con paciencia, y uniendo al mismo tiempo las tintas antes que se sequen; y en estando metido de color, a el tiempo que se va secando, ir observando dónde conviene tocarle de claro u obscuro, porque entonces se logra con facilidad y unión.

Resta ahora un primor muy singular que nos dejaron introducido Miguel Colona y Agustín Mittelli, pintores insignes boloñeses, con otras muchas cosas que nos enseñaron en sus heroicas obras; como lo manifiesta la bóveda del Salón de los Espejos de este Palacio de Madrid, la ermita de San Pablo en Buen Retiro, la cúpula de la iglesia de el Convento de Mercenarios Calzados de esta corte, y otras en que mostraron bien su gran magisterio y práctica en el temple y fresco. Es, pues, este secreto primor el tocar de oro las cosas que lo permiten; pues de suerte engaña, encanta y hermosea una obra estando bien hecho, que muchos no lo admiran porque lo suponen verdadero; y si otros no lo creen ser así es porque ya lo saben.

[p. 83].

## L I B R O S E P T I M O

### EL INVENTOR

#### C U A R T O G R A D O D E L O S P I N T O R E S .

##### CAPÍTULO PRIMERO. QUÉ COSA SEA INVENTAR, Y SI TODO LO QUE ES INVENTADO MERECE EL TÍTULO DE ORIGINAL.

Inventar es lo mismo que hallar una cosa que estaba oculta, escondida o ignorada; que eso significa *invenire*, del verbo latino *invenio*. Y así ninguno debe gloriarse de haber sacado a luz alguna cosa (a el parecer) nunca vista; porque además de que todas son especies depositadas por el Criador en la oficina de nuestro entendimiento, y a El se le debe la gloria de todo lo que es bueno; por ventura se podrá hallar en otra parte; y si no adecuadamente en la composición de el todo, al menos disipado en partes. Por eso dice el Espíritu Santo por el Eclesiástico, *que nada hay nuevo debajo del Sol*.

Con que habiendo sido tanto lo que se ha inventado, claro es que estarán apuradas. Por eso decía Don Claudio Coello que las actitudes buenas de el natural ya todos las habían usurpado; mas no por eso habíamos de omitirlas, que no era justo que por no tropezarme yo con este o el otro autor, que eligieron las mejores, haya de buscar yo las inútiles y menos gratas a el Arte y a la vista.

Pongo por ejemplo: Una figura legítimamente plantada no puede tener más diferencia que estar cargada sobre un pie o sobre el otro; y en el pie que deja móvil, no hay más arbitrio que sacarlo adelante o llevarlo atrás, poco más o poco menos; que la cabeza incline sobre el pie que planta; que si la pierna sale afuera el brazo de su lado se quede adentro, y al contrario. Estas son reglas generales que todos las saben o las deben saber y observar, siempre que no nos constriña alguna causa a usar de licencia. Pues pregunto: ¿Cuántas veces se habrán repetido estas actitudes o posturas? Ciento es que no hay figura plantada donde no veamos practicada alguna de las referidas actitudes; de suerte que algunos modernos, por bizarrear o variar, las desplantan o las tornean, de suerte que viendo una de éstas Carreño en cierta parte (que ya

la quitaron) le preguntó a un su amigo de profesión, que estaba con él, de qué mano era. Díjoselo el tal; y siendo así que era de sujeto de su aceptación, le respondió: Par Dios, sea de quien fuere, *ella está gerigonceada*; y era figura de la gravedad y seriedad de un San Agustín, que debía estar bien ajena de semejantes gerigonzas.

... Ahora resta entender que todo lo que llamamos original, es inventado; mas no todo lo que es inventado es original; porque esta es voz como de canonización o calificación de una obra.

[p. 85].

... Acuérdome que celebrando en Palacio cierto pintor con grande extremo lo que estaba haciendo Lucas Jordán, le dijo un caballero *que no todos eran de ese parecer, pues decían tener algunos descuidos*. A que respondió el tal que esa era providencia de Dios, para que no le tuvieran por divino, pues aun así parecía más que humano. De esta suerte se han de juzgar los descuidos de los artífices eminentes, atribuyéndolos a misterio, no vituperándolos como imperfección.

Ofrecióse un día (hallándose yo con Don Juan Carreño oyendo misa en la iglesia de San Ginés, de esta corte) reparar en un cuadro de San Pedro de Alcántara, que está sobre la capilla de este glorioso santo, y es de mano de Don Claudio Coello; y fueron tales las cosas que dijo Carreño en aplauso de dicha pintura, que yo le dije que verdaderamente nos enseñaba de todas maneras; pues no sólo con los pinceles nos demostraba lo que habíamos de hacer, sino con las palabras cómo habíamos de hablar. A que correspondió, diciendo: *Aseguro a V. md. que los mejores contornos y dintornos que yo he dado a mis figuras han sido éstos; porque con esto, cuando ven mis obras, buscan si hay algo que aplaudir y omiten lo que hay que vituperar.* ¡Sentencia digna de grabarla en bronce! Pues sería muy necia confianza pensar que otros han de hablar bien de el que dice de todos mal; porque dado caso que este defecto recayese en hombre muy cabal (lo que juzgo imposible), la mala opinión le buscaría el más ligero descuido, para acriminarle por muy execrable delito. Bien supo vincular Apelles esta máxima, poniendo en su debida estimación las pinturas de Timantes, que hasta entonces se miraban con desprecio. No lo hizo menos Ticiano con Antonio Coregio, a quien sucedía lo mismo;

que es hidalgía de un ánimo noble no ser avaro en los aplausos ajenos.

[p. 86].

Concluyo, pues, diciendo que el original que verdaderamente lo es tiene tal indulto, que aunque su autor lo repita muchas veces, siempre es original y nunca es copia, sino repetición, por el magisterio y libertad con que siempre obra y con el dominio de mejorar o mudar lo que tuviere por más conveniente.

CAPÍTULO SEGUNDO. QUÉ CAUDAL DEBE TENER EL PINTOR EN EL  
ENTENDIMIENTO PARA HABER DE INVENTAR, Y CÓMO  
HA DE USAR DE ÉL.

[p. 89].

Esto es, en cuanto a los trajes, en general, de las naciones; pero ¿qué diremos de la comprensión que necesita el inventor para la inteligencia de los hábitos o indumentos eclesiásticos, así de todas las religiones de la cristiandad, como de los sacerdotes seculares, monjes y heremitas? Negocio es este no menos arduo y en que necesita trabajar mucho la observación de el mismo natural; porque fuera empeño muy dilatado el describir cada uno. Además, que de esta materia y de los demás trajes de Europa hasta su tiempo, escribió doctamente y lo estampó Abrahán Bruin, y lo continuó con los demás trajes del orbe Juan Jacobo Boysardo; pero con gran puntualidad en nuestros tiempos ha escrito y estampado altamente todos los trajes de las religiones y ornamentos eclesiásticos en tres tomos el Padre Felipe Bonani, de la Compañía de Jesús, ¡cosa superior! Y los ha continuado, hasta seis, con el Gabinete de Música, Ordenes Militares y trajes de diferentes naciones, donde lo podrá ver difusamente el curioso. Y no son estos libros solos los que debe tener el inventor, sino otros muchos de todas buenas letras, especialmente de historias y fábulas, en que debe ser muy versado; que si fuere latino, bien sabrá los que le hacen a el caso. Pero si fuere puramente romancista, necesita para la Historia Sagrada tener el *Flos Sanctorum*, donde leerá las vidas de los patriarcas y profetas, con las de Cristo Señor nuestro y su Madre Santísima, y las de los santos mártires, confesores y vírgenes. Para la Historia humana, después de la de España, por

Mariana, hay para lo más breve y conciso en lo moderno la Corona gótica de Saavedra, y también la Historia de España del doctor Don Juan de Ferreras, cosa doctísima, concisa y clara; y para la Historia Romana, los Césares de Mejía, los de Guevara, y otros que se han traducido de los latinos; y para las fábulas, además de el Ovidio en Romance, son importantísimos los tres tomos de el Teatro de los Dioses<sup>1</sup>, que en nuestros tiempos salieron, en castellano, con grande erudición, cosa importantísima para este linaje de historia fabulosa; no tanto para lo poco que se ofrece en nuestra facultad, cuanto para el conocimiento de las muchas que hay pintadas en los palacios y casas de príncipes; ¡que es suma desalío ver un pintor una historia o fábula y no saber decir lo que es!

[p. 90].

... Yo sé de un gran pintor (no muy teórico) que habiendo plantado un ángel en un gran cuadro en cierta distancia sobre una solería, y siendo la figura de el tamaño de el natural, no faltó quien le dijese que el pie de aquel angel tenía vara y media de largo (siendo así que sólo tenía poco más de una cuarta), porque en aquella degradación donde pisaba, ocupaba el pie tres losas, que consideradas abajo en la línea de el plano, tenía cada una media vara; en que hallándose convencido, puso al angel volando, y además de esto borró la solería, diciendo que el ejecutar solería era descubrir un enemigo; como si el Arte, que da reglas para degradar una losa, no las diera para degradar un pie, que coincide con ella.

Otra vez pintó este mismo artífice un perro, plantado, y visto por las ancas, tan degradado, que la planta de las manecillas venía a estar inmediata a la línea de los pies; y el pavimento tenía el punto muy alto, y el perro estaba en la parte inferior junto a la línea del plano, con que venía a meter los brazuelos por el pavimento; todo lo cual procede de falta de teórica; pues no hay duda que cualquier cuadrúpedo, estando plantado, sella en el pavimento cuatro puntos, que unidos con sus líneas, constituyen un paralelogramo de proporción dupla, el cual es facilísimo de poner en perspectiva, concurrente a la horizontal de la obra (esté o no en línea), y hallados los cuatro ángulos, son los cuatro puntos en que ha de sentar los pies, quedando en su justa degradación.

<sup>1</sup> Del P. Baltasar de Vitoria (Madrid, 1657).

[p. 92].

CAPÍTULO TERCERO. CÓMO HA DE EXAMINAR EL ARTÍFICE SU INVENCIÓN, Y PURIFICARLA DE TODOS DEFECTOS.

Aunque no es el menor examen el que se ha dicho en el Capítulo antecedente en razón de perspectiva, eso está bien para la composición de el todo y la graduación de los términos en cuantidad y cualidad; resta ahora el ir purificando cada parte, de suerte que conste de la debida perfección, en razón de *dibujo*, en razón de *propiedad* y en razón de el *decoro*.

[p. 93].

En orden a la propiedad de las figuras, se debe considerar la primero la calidad de la persona. Lo segundo, el traje que le corresponde. Lo tercero, el afecto que le pertenece.

... Aseguro que no puedo mirar sin impaciencia un cuadro de Cristo Señor Nuestro dándole la Comunicación a Santa Teresa (que está en cierta parte de esta Corte), que parece que los dos se van a embestir, y un Angel que toca la campanilla (que pudiera excusarse, poniéndole en acto de adoración), tan intrépido y tan volantes las ropas, como si fuera a hacer una suerte a un toro! Siendo el acto de mayor seriedad que se puede imaginar. No lo es menos otro de la Coronación de Nuestra Señora en que concurren personas de tan alta majestad, pero con acciones tan impropias, indecorosas e inmodestas que desmienten la seriedad de tan soberanos personajes.

[p. 94].

En cuanto a el decoro de la invención, bien sea de historia o bien de figura sola, es menester poner grande atención en la honestidad, recato y decoro de las figuras, lo cual entre católicos parece reprehensible que necesite de reflexión este punto; pues aun entre gentiles se juzgó digno de la providencia de los magistrados el celar y prohibir que se pintase cosa torpe o deshonesta.

... Pero no carece de providencia este punto en el Expurgatorio del Supremo Tribunal de la Inquisición a el principio, por estas palabras: *Y para obviar en parte el grave escándalo, y daño no menor, que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos: que ninguna perso-*

*na sea osada a meter en estos Reinos imágenes de pintura, láminas, estatuas u otras de esculturas lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plazas, calles o aposentos comunes de las casas. Y asimismo SE PROHIBE A LOS PINTORES, QUE LAS PINTEN, Y A LOS DEMAS ARTIFICES, QUE LAS TALLEN, NI HAGAN: PENA DE EXCOMUNION MAYOR LATÆ SENTENTIAE, CANONICA MONITIONE PRÆMISSA, y dé quinientos ducados por tercias partes, para gastos del Santo Oficio, Jueces y Denunciador; y un año de destierro a los pintores y personas particulares que las entraren en estos reinos o contraviniéren en algo a lo referido. Y en consecuencia de esto muchos pintores han tenido el título de Censores y Veedores de las pinturas, como lo tuvo Francisco Pacheco el Sevillano, que escribió el Libro de la Pintura; y don José García Hidalgo decía tenerlo también<sup>1</sup>. Y a mí (aunque indigno), me hizo esta gracia el excelentísimo señor don Antonio Ibáñez, Inquisidor general.*

[p. 95].

... Yo supe que en cierto Monasterio de la Santa Cartuja, que a un religioso de aquella casa le hubieron de quitar de la celda una imagen de María Santísima de suma perfección, ¡porque su mucha hermosura le provocaba a deshonestidad! ¡Astucia verdaderamente diabólica, forjar de el antídoto el veneno y convertir en tósigo la triaca!

... Pero sin embargo de lo dicho, hay asuntos (dejando aparte las fábulas), que, o no se han de pintar, o ha de haber desnudos, así de hombre como de mujer. Y si no, ¿cómo pintaremos a nuestros primeros padres en su creación y en el caso mismo de la primera culpa, en la transgresión del precepto negativo del Arbol de la Scienza y aun en otros posteriores?<sup>2</sup>

[p. 96].

... ¿Y qué diremos de la expresión de las Animas del Purgatorio y de la Resurrección de la Carne y el Juicio final? ¡Déjolo a la prudente consideración del discreto! Y así quisiera yo que se hiciese

<sup>1</sup> Frase dubitativa señalada antes, p. 100.

<sup>2</sup> Es curioso hacer notar que hasta esta página inclusive se imprimen distractas las partículas al (a el) y del (de el), con pocas excepciones; desde la pgna. 95 se imprimen casi siempre, a la moderna.

la debida reflexión sobre este punto, distinguiendo entre lo desnudo y lo lascivo o deshonesto, que es a lo que directamente mira el Edicto del Expurgatorio; porque en mi corto juicio, bien puede estar una figura desnuda y no estar deshonesta. Y si no, ¿qué diremos de Christo nuestro bien, desnudo en diferentes actos de su Pasión Santísima? Ya veo que me dirán (y con mucha razón) que este objeto no es de escándalo, sino de compasión: no provoca sino lástima. Bien; y cuando pintamos a su Majestad resucitado, glorioso, lleno de hermosura y resplandor en diferentes casos, hasta su gloriosa Ascensión, ¿qué diremos? Pues la Escritura Sagrada no dice que usase en estos casos su Majestad de indumentos algunos; porque los usuales fueron sorteados y los Paños del Sepulcro allí se quedaron. Verdaderamente que es preciso recurrir a la inmunidad de objeto tan superior que le exime de las leyes de nuestra miseria; y que su propia Soberanía y Majestad es un velo que nos lo disfraza y encubre, concediéndole sólo a el culto y reverencia. Dejo aparte con esto muchos santos y santas desnudos, así por la realidad del hecho como por la costumbre de pintarlos así: como el baño de Bersabé y de Susana, &. Pues si así no se pintan lo atribuyen a impericia del artífice, diciendo ser poco noticioso, que por huir la dificultad de lo desnudo se acogió a el sagrado de lo vestido. ¿Y qué diremos de la pintura del juicio final (tan justamente celebrada), de mano del insigne Michael Angel, y colocada en el Vaticano, tan llena de desnudos y tan sin recato, que muchos de los santos tienen manifiesta su virilidad? ¿Y colocada en el Consistorio Supremo de la Iglesia católica? ¡Confieso mi ignorancia y cautivo mi entendimiento!

... Resta ahora tratar de otro linaje de pinturas que sin ser desnudas ni deshonestas, suelen ser accidentalmente provocativas. Estas son los retratos pequeños, que llaman de *faldriquera*, y por otro nombre *amatorios*; en que no podemos negar que el retrato de su naturaleza es indiferente, y aun pudiéramos decir directamente bueno si los fines y el mal uso no le vician (que de esta forma no hay cosa, por buena que sea, que no esté expuesta a la siniestra jurisdicción del abuso).

[p. 97].

... Y así vuelvo a decir que por lo menos el ser indiferente el retrato de su naturaleza, no se le puede negar, y consiguientemente el ser lícito. Pero a veces concurren tales circunstancias, que abso-

lutamente le hacen ilícito; como el que solicita el retrato de la amiga para excitar en su soledad su deleite sensual. Esto es verdad, que siendo como es mal uso de la cosa lícita, se lo debe imputar a sí mismo y no a el retrato. Pero si a el pintor le consta que el retrato que le mandan hacer no es para fin honesto, no lo puede hacer con segura conciencia; y más si la mujer o cualquiera de los dos son casados, si no es que sean parientes cercanos y convenga en ello el marido.

... Supongo que en Francia, Flandes, Alemania, Italia e Inglaterra, es corriente el tener retratos mayores y menores de todas las madamas sobresalientes en calidad y hermosura, sin que de esto se haga melindre ni misterio alguno; pero en España es más escrupuloso el pundonor. Y así es menester tratar esta materia con diferente recato.

Y últimamente ha de procurar el pintor tan por todos los caminos sublimar la perfección de sus inventivas, que si posible fuere no se pueda mejorar. Acuérdome que hablando en cierta ocasión con don Juan del Vado (que fué gran maestro de Música de la Capilla Real) acerca de la habilidad de Juan Hidalgo (que también lo fué), me dijo que éste no podía hacer sobre un intento más que una composición, y que él haría muchas; ¡pero que si de todas estas se sacase una quintaesencia, saldría la de Juan Hidalgo!

[p. 98].

#### CAPÍTULO CUARTO. DE LA PRÁCTICA Y OBSERVACIONES DE LA PINTURA AL FRESCO.

... El estuque debe prevenirse, si posible fuere, cuatro o seis meses antes que se comience a usar de él, y en caso que no sea posible, comenzar por las cosas de arquitectura y adornos (si lo hay) antes de emprender lo que hubiere de historia o figuras.

[p. 99].

Lo segundo, conviene que la superficie esté áspera y raspada, pero igual. Lo raspado y áspero importa para que el estuque haga presa y no se caiga y descostre. Lo igual importa para que el estuque no haga quiebras: pues donde quiera que haya algún hondo, como es preciso igualarle para que no degeneré de lo demás, de ahí

procede que habiendo de quedar más cargado en aquella parte, queda siempre algo fofo, y por allí abre y hace grietas y aun se cae.

Lo tercero, importa bañar la superficie muy bien con agua dulce la tarde antes, sólo aquel pedazo que se haya de pintar el día siguiente, y lo mismo se ha de hacer también por la mañana, antes de tender el estuque; porque esto importa para que mantenga la tarea fresca y jugosa todo el día, y más si es verano, pues cuanto le daña la humedad en lo interior del muro, tanto le aprovecha la que recibe por afuera al tiempo de la manipulación. Y prevengo que si la superficie estuviere jarrada de antiguo y lisa (como no sea de yeso blanco muerto, que en ese caso será menester rasparle), bastará picarla muy bien obrando en lo demás como está dicho.

Prevenida, pues, la superficie en esta conformidad, y señalada la tarea, o trozo, que se ha de tender del estuque, tomará el albañil una porción de él en una paleta de palo, que tendrá en la mano izquierda, y de allí irá tomando con llana o plana o palustre (según el estilo de Valencia y de Andalucía), y lo irá tendiendo en la superficie de manera que quede la túnica del grueso de un canto de real de a ocho, igualándola bien, sin dejar costurones ni cargado alguno. Lo cual concluído, y antes que se embeba demasiado, lo ha de ir bruñendo y apretando con la misma llana o palustre; y si la tarea fuere grande, no aguardar a tenderla toda para bruñirla sino a trozos, porque esto importa para que quede más firme y no haga grietas.

Concluída, pues, esta diligencia, ha de lavar el albañil toda la túnica del estuque con una mazorca de paño de lino, muy bien remojada y abultada, para conseguir tres cosas: La primera, el quitarle lo acerado y liso, con lo cual no pega el color; la segunda, acabar de igualar la superficie, desmintiendo los viajes de la llana; y la tercera, mover la arenilla y abrir los poros de lo bruñido, para que haga presa la color y se consiga mejor pasta y más grato manejo, con lo cual deja ya el albañil concluída su operación.

[p. 100].

Después de esto, y sin intermisión alguna, se sacude ligeramente la tarea con un pañuelo para que aquella arenilla superficial que hubiere quedado suelta se caiga, y no sobre los ojos, al tiempo de pintar, como suele suceder si es en techo o bóveda, con gran perjuicio y molestia del artífice...

Asentado, pues, este primer cartón (dibujado y picado, como se

dijo en dicho Capítulo del Temple), y fijado con sus tachuelas, se estarcirá con la mazorquilla de carbón molido, y también se ha de golpear con ella por toda la orilla para cortar después la tarea por aquella señal, y que sirva de registro, para ajustar por ella la del día siguiente, y así de los demás.

Hecho esto, se quitará el cartón y se recortará toda la orilla de la tarea (que quedó señalada donde terminaba), y esto se hará con un cuchillo o paletilla en punta, cortando al soslayo hacia afuera, para que no rebabe ni haga quiebras hacia dentro (porque siempre se ha de tender dos dedos más de lo señalado), y lo que sobrare no se ha de rozar hasta que esté acabada la tarea, porque ayude a conservar su frescura por las orillas...

Antiguamente (y no tanto que no lo alcanzase yo) no se picaba el cartón sino puesto ya, y clavado en su sitio, sobre él iban pasando o recalando los perfiles con un pedazo de asta de pincel de punta no muy aguda, con la bastante fuerza para que pudiese hacer algún surco en el estuque fresco; y ésto sólo servía de registro para ir pintando: como hoy se ve en el Pardo y en otras partes donde alcanza la vista a comprenderlo y aun las manos a tocarlo (aunque yo soy de parecer que la pintura al fresco no ha de estar donde se le pierda el respeto. Esto es, donde se pueda manosear). Y respecto de esta práctica dibujaban los cartones tan digeridos y tocados de claro y oscuro sobre papel pardo (que siempre usaban), que después de haber servido se estimaban mucho entre los pintores, como hoy se estiman en Italia los de las obras de Michael Angel, Rafael, Aníbal y otros. Pero habiéndose experimentado que esto gastaba el gusto de suerte que cuando el artífice llegaba a la ejecución de la obra ya no le tenía, se ha excusado este inmenso trabajo.

[p. 101].

... Pasado ya, pues, de perfiles el dibujo en la forma que hemos dicho, se ha de volver a sacudir lo dibujado lentamente, porque el cisquillo de lo estarcido no ofenda las tintas que se metieron encima, y después se ha de rociar toda la tarea con agua clara y un brochón grande, aunque sea de esparto, algo machacado.

Antes de pasar adelante será bien hagamos un breve resumen de los colores que precisamente se gastan al fresco. Estos son todos los minerales y algunos calcinados o actuados en virtud del fuego. Los minerales son: *El ocre claro, y oscuro, la tierra roja, Albin,*

*Pabonazo, sombra de Venecia, y del viejo, tierra verde, y tierra negra.* Los del fuego son: *El azul esmalte, el negro de carbón, ocre quemado, Hornaza, y Vitriolo Romano, quemado y Bermellón*, aunque de éste mejor es el mineral.

[p. 102].

El azul es el escollo de este linaje de pintura; pero no nos ha dejado la suerte arbitrio para elegir, precisándonos a usar del esmalte, que en substancia es vidrio molido. Este se puede gastar solo y mezclarse con el blanco, y cogiendo el estuque fresco agarra muy bien, usando de una lechecilla de agua que haya estado en la cal y esté embravecida con aquel salitre. Pero si ha de estar al descubierto, no lo tengo por seguro.

[p. 103].

Resta ahora decir del blanco, que se debe gastar al fresco: este es el de la misma cal sola sin arena, para lo cual se eligen de la cal viva en terrones, la más blanca; ésta se mata en un tinajón (que llaman *baño* en Castilla), regándola de cuando en cuando, hasta que toda desfogue y se desmorone, y entonces irla cebando de agua, y meneándola, hasta que toda esté bien bañada y cubierta de agua sobrada y dulce.

[p. 104].

Vamos ahora a tratar del uso de la paleta (que es el empeño mayor), la cual puede ser de un lienzo de a vara, como se dijo en el temple, y a lo menos de tres cuartas, para que en ella se pueda manejar la brocha y hacer las tintas que se ofrecieren, sin encontrarse unas con otras, y poner porción bastante de cada color, así por lo mucho que se gasta como porque no se sequen tan presto, y aun así se han de rociar de rato en rato...

También debe advertir el pintor fresquista que no ha de emprender de una vez toda la tarea, sino aquel pedazo que pudiere acabar de una sentada prontamente; porque en comenzando a labrar una cosa, es menester no dejarla de la mano hasta concluirla, porque se pasa, y las pinceladas que se dan después no se unen ni sientan bien, salvo algunos puncitos miniados de oscuro en alguna parte.

[p. 105].

Sólo resta advertir el modo de retocar, en caso necesario, la pintura al fresco (porque a la verdad, lo mejor es que no sea menester), y esto se ejecutará (y más si es al descubierto) con las mismas colores del fresco, gastadas con leche de cabras, porque la de ovejas y vacas es muy gruesa (bien que en caso preciso se podrán éstas aguar para gastarlas), y obrando de esta suerte se retocará todo lo que lo necesitare, especialmente las juntas de las tareas, y pintar los azules de esmalte enteramente sobre seco, si no se hubieren hecho al fresco. Y aun en los sitios cubiertos se podrá usar del azul verde y azul fino, que llaman de Santo Domingo; pero nunca en fresco, porque se mueren. Ni tampoco el ultramarino se puede gastar en fresco, porque todo se aclara de suerte con la cal, que no se distingue el claro del obscuro. Y así (en sitio cubierto), después de haberlo labrado de esmalte al fresco, se puede labrar de ultramarino con leche de cabras, no usando del blanco de cal, sino de una mixtura de albayalde y yeso de espejuelo, mitad y mitad molido junto...

[p. 107].

## LIBRO OCTAVO

### EL PRÁCTICO

#### QUINTO GRADO DE LOS PINTORES

[p. 108].

#### CAPÍTULO PRIMERO. DE LA PRÁCTICA QUE HA DE TENER EL PINTOR Y POR QUÉ MEDIOS LA HA DE CONSEGUIR.

... Tres maneras o especies hay de práctica: la una es de propia fantasía, adquirida en fuerza de hacer, hacer sin atención a reglas, ni preceptos del Arte, sino salga lo que saliere, guiados sólo del vil interés del dinero, sin atención a lo ilustre de la facultad y al renombre excelso de la fama póstuma. De cuya indigna escuela se inundan los lugares a cargas de pintura, especialmente en Castilla la Vieja. Pero de éstos no se debía hacer conmemoración, sino despreciarlos como secta; pues no son hijos del Arte los que tan del todo abandonan sus preceptos, obrando siempre al arbitrio de la contingencia y del caso (como dijo nuestro gran Séneca)...

La segunda especie de práctica es, la que se adquiere, copiando de buenas pinturas, dibujos y estampas; pero sin estudio, ni especulación del natural, aunque no sin noticia de la simetría y perspectiva, llegando a conseguir una manera fácil y plausible para el vulgo, sin gran fundamento ni substancia en el Arte. A estos llaman *Amanerados*: porque de tal suerte tienen ya hecha la mano a aquella cierta especie de fisionomías, que no sólo se parecen todas, sino que si se les ofrece un retrato, no lo acierran, porque se van siempre a seguir aquella fisionomía que ya están habituados. Yo conocí a uno en mis primeros años en Andalucía, que siendo verdaderamente aventajado en esta especie de práctica, y habiendo errado un retrato que se le ofreció, me dijo con ingenuidad: que de doscientos retratos que se le ofreciesen, erraba los ciento noventa y nueve. Yo entonces, como principiante, me admiré mucho, ignorando el origen de donde esto procediese, y más cuando veía que algunos principiantes acertaban los retratos que se les ofrecían. Y es el caso que éstos, como todavía no tienen caudal propio con que

obrar, si no es copiando y atenidos a lo que tienen delante, se ajustan a lo que ven. Pero el otro que tenía gran caudal y práctica en su manera, forzosamente declinaba luego por natural propensión a aquel hábito, y facilidad, a que le inclinaba su genio, huyendo de la sujeción y buscando la libertad, a que nos arrastra siempre la misma naturaleza...

[p. 109].

Pero deseando siempre el pintor práctico la mayor perfección de sus obras, ha de ser como el gran cirujano que no es tímido en cortar lo que daña y ofende a la saludable perfección del todo, aunque sean brazos y piernas. Y así, en viendo que alguna cosa de éstas degenera de la debida perfección o simetría, no le duela el cortar, añadir o mudar lo que más convenga. Y esto una y otra vez, hasta que satisfaga a su idea. Porque a lo ya inventado, fácil es añadir y mejorar. Procurando para ello el dictamen y corrección de los amigos, y a veces de personas de buen juicio, aunque no sean del Arte; que tal vez (aunque no todas) aciertan. Acuérdome que teniendo ya casi acabado don Francisco Rici un cuadro de la Asunción de Nuestra Señora, con muchos Angeles, que sublevaban el Trono, y alguno, como que estaba detrás y sólo asomaban las piernas, entró un mozo de trabajo, y encaramándose al cuadro, le preguntó Rici por pasatiempo qué le parecía. Y él respondió: "Yo, miu Siñor, no entiendu destu; ¿pero, no me dirá su merced, cuyas son aquellas piernas?" Motivo bastante para que Rici las borrase, diciendo *que no debía haber en una pintura brazo ni pierna que se pudiese preguntar de quién era*. Documento que debe servir para muchos casos. Porque hay personas que, aunque no tengan letras ni inteligencia del Arte, tienen un cierto sindéresis y dictamen de razón bien regulado por naturaleza, que luego se les ofrece el reparo en lo que no está muy ajustado a la crítica censura del juicio; es verdad que no todas veces aciertan; pero cuando el reparo halla apoyo en el tribunal de la razón, o la bebida es conforme a la necesidad, no se ha de atender al barro tosco que la conduce, sino a la importancia del beneficio que sufraga.

[p. 110].

Y, finalmente, no ha de ser el pintor mezquino, sino liberal, espléndido y generoso en gastar los colores sin miedo, aunque sean

costosos. Ni menos le ha de doler el borrarlo después de muy bien labrado un paño, aunque sea de ultramaro, si conviene a la mayor perfección: como lo vi yo en un cuadro de Carreño de la Concepción Purísima, que estando acabado el manto con muy rico ultramaro, tildó algunas cosas (que se le ofrecieron) con negro de humo, para acabarlo después con su legítimo color; porque siempre se ha de anteponer el interés de la fama a todos los intereses mecánicos.

CAPÍTULO SEGUNDO. INTELIGENCIA QUE DEBE TENER EL PINTOR DE LA FISONOMÍA PARA SUBLIMAR LA FERFECCIÓN DE SUS OBRAS.

[p. 114].

CAPÍTULO TERCERO. DE LA PERSPECTIVA PRÁCTICA.

[p. 120].

CAPÍTULO CUARTO. EN QUE SE TRATA DE LA PERSPECTIVA DE LOS TECHOS.

[p. 124].

... si la longitud del salón no es tanta que necesite de dividirse en porciones, mas la bastante para haber de buscar algún efugio, por huir lo agrio de los extremos, se podrá usar de una práctica admirable de que usaron Colona y Miteli en semejantes sitios, y es: reducir la perspectiva de cada lado a su punto particular, que llaman puntos transcedentales, tan ligados entre sí todos cuatro, que no se embaraza el uno al otro.

[p. 125].

CAPÍTULO QUINTO. EN QUE SE RESUELVEN OTRAS DIFICULTADES QUE OCURREN EN LAS CÚPULAS Y SITIOS CÓNCAVOS.

[p. 128].

CAPÍTULO SEXTO. EN QUE SE TRATA LA DELINEACIÓN DE LOS TEATROS, ALTARES Y MONUMENTOS DE PERSPECTIVA.

[p. 131].

Y ya que hablamos de teatro, en que haya de concurrir el Rey, me ha parecido poner aquí las medidas justas del Coliseo de Buen Retiro, que las tomé por mi mano en ocasión semejante, y no le pesará, al que las hubiere menester, hallarlas aquí.

[p. 132].

MEDIDAS DEL TEATRO DEL COLISEO DE BUEN-RETIRO

Altura de la frente desde el pavimento inferior, cinco pies.	05.
Fondo hasta después del segundo foro.	41. pies.
Desde allí hasta el último respaldo.	21. pies.
Suman sesenta y dos.	62. pies.
Desnivel del plano hasta el segundo foro, media vara y dos dedos.	0 01. $\frac{1}{2}$ y 2. dedos.
Ancho de baza a baza del primer frontis.	39. pies.
Luz entre los dos primeros bastidores.	30. pies.
Distancia desde la frente del tablado hasta la primera canal, siete pies.	07. pies.
Alto del primer bastidor, veinte y cinco pies.	25. pies.
Ancho, cuatro pies, por estar cerca del frontis.	04. pies.
De la primera a la segunda canal.	06. pies.
De la segunda a la tercera.	06. pies y $\frac{1}{2}$ .
De la tercera a la cuarta, cinco pies.	05. pies.
De la cuarta a la quinta, ocho pies.	08. pies.
De la quinta a la sexta, una vara, y de allí al foro, vara y cuarta.	

[p. 133].

## LIBRO NONO

EL PERFECTO  
SEXTO Y ÚLTIMO GRADO DE LOS PINTORES

[p. 134].

CAPÍTULO PRIMERO. DE LA GRACIA, DULZURA Y MELODÍA DE LA  
PINTURA Y POR QUÉ MEDIOS SE LLEGARÁ A CONSEGUIR.

[p. 135].

La suavidad es otra parte importantísima para la belleza y buen gusto de la Pintura, lo cual no consiste en lo liso y terso de ella, sino en la unión y dulzura de las tintas, sucesivamente colocadas con tal orden y consonancia que de ellas resulte la morbidez y blandura de las carnes, como en el natural, de suerte que parezca que si se tocan con el dedo se han de hundir; no han de estar duras y tiesas como si fueran de mármol o de bronce. Y digo sucesivamente colocadas las tintas, porque se han de ir siguiendo y aplicando por su orden; esto es, que a la primera se le siga su inmediata, que es la segunda; y a ésta la tercera, y así de las demás; porque si se colocan salteadas o invertidas, entra con violencia la declinación del claro hacia el oscuro, y mal podrá conseguirse la unión, dulzura y suavidad donde hay violencia, desabrimiento y repugnancia, como es la tercera o cuarta tinta sobre la primera.

[p. 136].

Así lo vemos practicado de los más eminentes de nuestra Facultad, el gran Rafael de Urbino, el gran Ticiano, Corezo y Aníbal y otros de sus eminentes escuelas. Y de nuestros españoles, el insigne Pablo de Céspedes, Juanez el Valenciano, Carreño, Alonso Cano y el gran Murillo, sin omitir a nuestro Velázquez, cuya pintura acredita este discurso, pues consiguió la morbidez, dulzura y suavidad, sin la pensión de lo lamido, terso y afectado, con gran pasta, libertad y magisterio. Y asimismo lo acreditan otros muchos

españoles que han seguido este grande y magisterioso modo de pintar.

No excluyo por esto la manera acabada y definida, como lo vemos en las pinturas de Corezo, Rafael, Scipion Gaetano y nuestro Juanez, Alonso Sánchez, Antonio Moro, y Morales, que a la verdad satisface a peritos e imperitos. Sólo digo que no consiste en eso la suavidad que decimos, sino en la acorde unión y confederación de las tintas; observando lo acabado y definido según la proporción de distancia en que se debe mirar una pintura al respecto de su tamaño. Porque diferente cosa es una pequeña lámina que se ha de mirar en la mano o en una moderada distancia, o un cuadro, cuya grandeza de cerca no se comprende, y para poderlo percibir es preciso retirarse, por lo menos, tanto como su mayor línea, para que con eso pueda caber en el ángulo visual. Y así, todas las veces que en aquella distancia que se debe mirar una pintura para poderla comprender, se ve con la debida unión y dulzura, esa tiene la verdadera suavidad, aunque de cerca esté aborronada, golpeada y pastosa, como lo vemos en las cosas de Carreño, Velázquez y otros; pues si el mismo natural estuviese puesto en aquella distancia, haría el mismo efecto.

La otra parte que conduce al buen gusto y última perfección de la Pintura, es el relieve: porque poco importa que tenga hermosura y suavidad (como lo vemos en muchas) si a mediana distancia pierde totalmente la fuerza y relieve, que es el alma y la vida de la Pintura. Y así conviene que el pintor aplique en esta parte todo su desvelo. Por cuya razón diremos algo acerca de este asunto, además de lo que se ha dicho en los libros antecedentes. Para lo cual primeramente ha de observar el pintor buenas y grandes plazas de claro y oscuro en sus obras con tal verdad, que si el natural se pusiese con aquella misma luz, no hiciese otras. Y así las mejores serán siempre las que por él se estudieren. Bien que algunos llegan a tanta felicidad con la frecuencia del estudio, que de práctica hacen cosas con tan maravilloso acierto, que parecen muy estudiadas por el natural, como lo vimos en el insigne Lucas Jordán; pero este es un don altamente dispensado del Cielo; pues hemos visto a otros muchos (no menos estudiados) que no han conseguido esa felicidad y que han estado siempre atados al estudio, no sólo en el más leve desnudo, sino aun en el más ligero cendal; como le sucedía al gran Carlos Marati, hacer varios diseños para un solo paño por el natural, cuando otros lo consiguen con un leve

descuido, sin más especulación; y no porque le faltaba el caudal para hacerlos maravillosos de práctica; pero de ello no se puede dar documento: mídalos cada cual con sus fuerzas; ¡porque no todos los genios son vaciados en una turquesa!

[p. 138].

CAPÍTULO SEGUNDO. DE OTRAS OBSERVACIONES CONCERNIENTES A  
LA MAYOR PERFECCIÓN DE UNA PINTURA.

[p. 139].

Acuérdome que habiendo muerto un gran pintor en esta Corte y que había estudiado en Roma, le pregunté a un pariente y discípulo suyo si en el expolio habían quedado algunos libros de la Pintura. A lo que respondió: *¿Que si de la Pintura había libros?* ¡Oh, desventurados! Los que aprenden tan ilustre facultad, sin más estudio ni especulación que el uso de verlo hacer, como se practica en el ejercicio más mecánico...

Poco importa que el pintor sea elocuente si los pinceles son mudos; de éstos decía Rici que sabían el Arte de Encantar; pues con aquella verbosidad encantaban los oyentes y los tenían en muy elevado concepto, sin que se bastase a desengaños la balbuciente ignorancia de sus obras.

[p. 143].

Vemos en algunos antiguos (como Alberto, el Bosco, y otros de aquella escuela) una cabeza muy bien hecha, y proporcionada en una figura desnuda, y el cuerpo tan diminuto y mezquino, que impacienta el verlo; pues no corresponde su organización a la simetría de la cabeza; y así conviene tener presente la buena correspondencia del todo con las partes y de las partes entre sí.

[p. 144].

No se ha de entender este documento tan riguroso que no tenga alguna excepción. Acuérdome de haber oído a Don Claudio Coello en cierta ocasión, que era importante tal vez dejar correr libremente el genio para soltar las manos y adquirir libertad en el manejo; pero que esto había de ser teniendo siempre entre manos alguna cosa de estudio, para conservar la corrección y no despeñar-

se en lo amanerado; y de esta manera han aprovechado muchos, o los más.

[p. 145].

Es una máxima ésta muy importante para el juicio de las obras ajenas y el consuelo de las propias. Así le sucedió a Vicencio Carducho, que estando viendo una pintura con otros de la profesión, notó uno de ellos cierto descuido leve que había encontrado, y advirtiéndoselo a Vicencio con intención mordaz, le respondió: *Os aseguro que no había reparado en esa menudencia, divertido en mirar aquellas cabezas tan bien expresadas y aquel desnudo tan grandemente dibujado y colorido!* ¡De esta suerte juzgan las obras ajenas los hombres de mayor pericia en el Arte! ¡Cuando los que menos saben sueltan atrevidamente la lengua a la mordacidad, buscando solícitos en qué cavarla y huyendo los aciertos que pueden ser motivos para aplaudirla!...

CAPÍTULO TERCERO. DE LAS IDEAS O ASUNTOS QUE SUELEN DISCUTIRSE EN LAS OBRAS DE CONSECUENCIA QUE SE OFRECEN EN LA PINTURA.

El formar las ideas para las pinturas es empresa tan difícil que aun los hombres más doctos se han reconocido insuficientes en proponer argumentos de sus discursos para las inventivas de los pintores.

[p. 146].

Así le sucedió a Lucas Jordán, que aburrido de las ideas, o asuntos, que en historia Sagrada (en que no había que sublimarse) le suministraba de orden del señor Carlos II, cierto sujeto eclesiástico muy docto, le dijo al Rey: *Señor, para esto no basta ser hombres doctos, que es menester juntamente inteligencia de la Pintura.* Con cuyo motivo su Majestad mandó llamar un sujeto de la profesión en que concurría la circunstancia de las Letras<sup>1</sup>, el cual, informado de la historia que se había de expresar, le fué sugiriendo los asuntos tan arreglados al texto y al Arte, que Jordán, loco de contento, los bajaba y decía que aquellos si que venían ya pintados.

A este mismo sujeto le sucedió que yendo a cierta ciudad de es-

<sup>1</sup> Seguramente el propio Palomino.

tos Reinos en una Casa de Religión a ejecutar una obra puramente ideal de Pintura<sup>1</sup>, le dijo el Superior de la Casa que los Padres maestros habían escrito dos ideas sobre el asunto. A que respondió el artífice: Pues Vuesa Reverendísima no me las muestre hasta que (dándome su licencia) escriba yo otra a mi modo. Hízolo así; y habiéndola visto el Superior y manifestádola a los hombres más doctos, no sólo de aquella Casa (donde había muchos), sino de aquella Universidad, que es de las más célebres de España, resolvió que se ejecutase. El pintor (sin embargo de esta honra) le suplicó le manifestase las otras dos ideas que se habían escrito, para elegir lo más conveniente. A que respondió el Prelado que en vista de aquella ya se habían roto las otras. Tanto pude la fuerza de la verdad y de la razón; pero también merece su elogio la ingenuidad religiosa de los interesados, en ceder modestos a la ventaja de otra forastera inteligencia! ¡Qué poco de ésto se halla en algunos, que para las obras de mayor empeño andan a la rebusca del báratillo, desconociendo lo ventajoso de lo perfecto!

[p. 147].

Hallará, pues, el pintor en los referidos autores italianos las eruditísimas pinturas que ejecutó el insigne Rafael de Urbino en el Palacio Vaticano, con tal expresión, belleza e inventiva, que son oráculos del estudio y asuntos a la admiración! Lo cual no lo hubiera podido conseguir si no le hubiera sufragado el norte de su soberano ingenio, enriquecido con la lectura de los buenos libros, y habilitado en las continuas Academias de las buenas Letras; pues se accredita en algunos de los escritos, que no fué menos elocuente en el estilo de la pluma que en la erudición del pincel.

Lo mismo observará en la Galería farnesiana del insigne Aníbal Carachel y en otras muchas artificiosas composiciones en las obras del Dominichino, Lanfranco, Albano, Pedro de Cortona, sus discípulos, y otros eminentes hombres, sin omitir al peregrino Michael Angel y otros de su escuela; y al celeberrimo Pedro Pablo Rubens en los admirables Triunfos de la Fe y de la Iglesia; los cuales, con gran gloria de nuestra edad, emularon los más célebres poetas y filósofos de nuestros tiempos y aun de los pasados, en la erudición de sus pinturas.

<sup>1</sup> Refiérese, sin duda, a la pintura que hizo en el Coro de San Esteban de Salamanca.

[p. 149].

Y finalmente concluyo que para todas estas cosas, y especialmente para lo simbólico, además de los libros que tengo dichos, importará mucho el *Theatrum vitæ humanae*, de Laurencio Veyerlinc, el hombre simbólico, el mundo simbólico, la *Polyanthea*, la *Sylva allegoriarum*, la *Psalmodia Eucharisthica*, la *Bibliotheca Mariana*, las concordancias y la biblia Sacra, para hallar sobre cualquiera palabra que se busque (como virtud, constancia, &c.), algún concepto peregrino que la ilustre, o algún texto, autoridad, frase, epíteto o sentencia que la califique y realce. A que podrán contribuir el *Flores Doctorum*, *Biblioteca Musarum*, *Thesaurus Poetarum* y *Flores Doctorum*<sup>1</sup>. Y sobre todo, encargo que en las Historias Sagradas, vidas y martirios de los Santos, procure el pintor estar muy exactamente capaz del hecho, para expresarlo con puntualidad y para no incurrir en muchos e inevitables errores que cada día notamos, en los que inadvertidos e ignorantes, sin más reflexión que la osadía de su impericia, cometan con gran vilipendio del Arte e irrisión de sus artífices: sobre que doctamente escribieron Juan Molano, Doctor Teólogo de la Universidad de Lovayna, y el eminentísimo señor Cardenal Paleoto; y sobre todos está hoy escribiendo el Reverendísimo Padre Maestro Fray Juan Interian de Ayala (del Esclarecido, Real y Militar Orden de la Merced Calzada, del Claustro, Teólogo y Catedrático jubilado de la Universidad de Salamanca), cuyas repetidas obras, que gozan de luz pública, acreditan su erudición universal, y cuyos elogios, por huir la nota de apasionado y excusarle el preciso rubor a su modestia, los reservo a más bien cortada pluma...

[p. 153].

CAPÍTULO CUARTO. IDEARIO PARA EL ORNATO DE LA PLAZUELA Y FUENTE DE ESTA IMPERIAL CORONADA VILLA DE MADRID, EN LA ENTRADA DE LA SERENÍSIMA REINA NUESTRA SEÑORA DOÑA MARÍA ANA DE NEOBURG, PARA LAS FELICES NUPCIAS DEL REY NUESTRO SEÑOR DON CARLOS II, AÑO DE 1690.

[p. 158]. [Terminada la descripción añade:]

*En que se me ofrecen prevenir dos cosas: la una es, que habien-*

<sup>1</sup> Sic, repetido.

do determinado Madrid sacar a luz la descripción de toda esta felicísima entrada, mandó a cada uno de los autores de las ideas de su ornato, delinear la suya, elogiándola, no como que el autor habla en ella, sino como que hablan los señores Capitulares a quienes la Villa cometió esta diligencia, la cual no tuvo efecto por los varios accidentes que sobrevinieron y mudanza de Superiores y Capitulares en su Ayuntamiento; y así se subsana el sonido plausible de algunas voces elogiendo la obra.

La otra es, que en una función como esta, que sólo es para un día, y aunque sea para una octava, es decente y aun preciso exornarla no sólo de motes latinos, sino de inscripciones castellanas, para que luego al punto se haga patente el concepto a los que la ven, sin necesitar de preguntarlo o inquirirlo. Pero en un sitio cuya pintura ha de durar perenne y perpetuamente, no se permiten inscripciones castellanas, sino alguna latina, y esa, cuanto más breve y sucinta fuere, será más garbosa; porque en estos casos hay tiempo para poderlo especular o inquirir. Bien que la discreción del señor Carlos II (que está en gloria), habiéndose de poner dos epígrafes latinos en dos empresas, que se colocaron en la pintura de la Galería del Cierzo del cuarto de la Reina (que es la Fábula de Siquis y Cupido en este Palacio de Madrid), me mandó Su Majestad, que respecto de ser habitación de señoras, pusiese los motes castellanos y dejase los latinos. ¡Excepción tan discreta, que puede servir de ejemplo para semejantes casos! Como también de que en la pintura de la pieza del Despacho de su Majestad en Buen-Retiro (en que se pintó la Monarquía de España sobre un globo, sostenido de dos figuras, que dadas de las manos, representaban Letras y Armas, ayudándose recíprocamente a la acción; y en otros sitios repartidas diferentes Virtudes y Empresas, no quiso su Majestad que se pusiese mote alguno.

[p. 159].

CAPÍTULO QUINTO. IDEA Y PINTURA DEL PATIO DEL HOSPITAL REAL DE ESTA CORTE, QUE SE EJECUTÓ AÑO DE 1693, DE ORDEN DE ESTA NOBILÍSIMA E IMPERIAL VILLA DE MADRID.

Había en el Hospital Real de esta Corte (que hoy llaman de Nuestra Señora del Buen-Suceso) unos dibujos muy antiguos en el patio, que aunque ya la injuria de los tiempos los tenía sumamente deteriorados y confusos, todavía daban a entender haber

sido elogios consagrados por esta Imperial Villa al Invictísimo Señor Emperador Carlos V, que fué quien le fundó, con la alta providencia de que haya de seguir siempre la Corte, y por eso se llama Hospital Real de la Corte; bien que otros quieren fuese fundación del Señor Rey Don Fernando el Católico, el cual, no habiendo tenido aquí la Corte (pues el primero que la puso aquí fué el Señor Emperador), no es creíble, y, bien que lo comenzase, el Señor Emperador lo concluyó y dotó; y en esta atención se ejecutarían en su obsequio los dichos elogios de tiempo inmemorial. En cuya consideración, deseando Madrid que se perpetuase esta memoria con tan públicos testimonios, trató de repetir el obsequio, aunque con diferentes ideas, cuyo cuidado cometió a mi insuficiencia, siendo Comisarios de esta obra los señores Don Lucas de Reynalte y Don Pedro de Arze, Caballero de la Orden de Santiago; y habiendo yo escrito la idea, supuesta la corrección de dichos señores, y hecho los dibujos en papeles acomodados para la mano, los ejecutó en el sitio un discípulo mío; *la cual idea fué como aquí se describe...*

[p. 164].

CAPÍTULO SEXTO. EXPLICACIÓN DE LAS IDEAS QUE SE EJECUTARON  
EN DOS CALESINES DE ORDEN DEL SEÑOR CARLOS II, Y PARA  
SU REAL SERVICIO, AÑO DE 1696.

Habiendo determinado el Señor Carlos II que se ejecutase un calesín de muy acomodada disposición para poder ir más cómodamente y a la ligera a algunos sitios de su diversión, cometió su Majestad la elección y ejecución de la pintura al autor de esta obra. Y ejecutado el primer calesín y ofreciéndose tal vez querer su Majestad ir a una parte y la Reina a otra, lo cual no podía ser en uno mismo, mandó su Majestad hacer otro con las mismas calidades, salvo que la pintura (aunque de la misma mano) fuese diferente en la idea; y una y otra se pintaron en la Armería del Rey, siendo la idea de la primera en la forma siguiente...

[p. 166].

CAPÍTULO SÉPTIMO. IDEA DE LA PINTURA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN NICOLÁS DE BARI EN LA CIUDAD DE VALENCIA.

Habiéndosele ofrecido a Dionis Vidal (discípulo mío) pintar al

[p. 191].

CAPÍTULO NONO. EN QUE SE DESCRIBE LA IDEA DE LA PINTURA DEL CUERPO DE LA IGLESIA DE LA PARROQUIAL DE SAN JUAN DEL MERCADO DE LA CIUDAD DE VALENCIA, QUE EJECUTÓ EL AUTOR AÑO DE 1700.

[p. 198].

CAPÍTULO DÉCIMO. IDEA PARA LA PINTURA DE LA BÓVEDA DE LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS DE LA CIUDAD DE VALENCIA, EJECUTADA POR EL AUTOR AÑO DE 1701<sup>1</sup>.

[p. 203].

CAPÍTULO UNDÉCIMO. DESCRIPCIÓN DE LA PINTURA DEL FRONTIS O MEDIO PUNTO DEL CORO, EN QUE TERMINA LA BÓVEDA DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN DE SALAMANCA, ORDEN DE PREDICADORES, EJECUTADA POR DON ANTONIO PALOMINO VELASCO, PINTOR DE SU MAJESTAD, AÑO DE 1705<sup>2</sup>.

Siendo el Instituto de este sagrado sitio cantar alabanzas al Criador en esta militante Iglesia, en representación de las que permanentemente cantan en la triunfante los celestiales Coros de los Bienaventurados Espíritus; pareció muy a propósito pintar en dicho sitio la Iglesia Militante y la Triunfante: significando aquella la Congregación y unión de todos los fieles que militan debajo de la bandera de Jesu-Christo: y esta el premio que está preparado para los que legítimamente pelean, y para cuya expresión se puso en la parte inferior de este sitio la Iglesia Militante sobre una hermosa carroza (con alusión a aquella misteriosa cuadriga de Zaca-rías); y está representada la Iglesia con una hermosa Matrona, como Esposa de Jesu-Christo, vestida de Pontifical, con la Tiara en la cabeza, y sobre ella el Espíritu Santo; así por ser el que inspira y dirige la Iglesia, como por ser el Autor de la Gracia, para entrar en ella por la puerta del Santo Bautismo. Tiene en la una mano el Libro Misterioso de los Siete Sellos, y sobre este libro está la Custodia con el Sacramento de la Eucaristía, por estar repre-

<sup>1</sup> Véase la nota precedente.

<sup>2</sup> Véase la página 283.

fresco la bóveda de la Iglesia parroquial (de San Nicolás Obispo) de la ciudad de Valencia, me pidió (con dictamen de aquella ilustre parroquia) que le formase la idea que me pareciese más adecuada para aquel sagrado templo. Y habiéndome informado que fué también su antiguo titular el glorioso San Pedro Mártir, de la Sagrada Religión de Predicadores, se determinó que en una banda del cuerpo de la Iglesia se pintasen elogios de San Nicolás de Bari y en la otra de San Pedro Mártir.

[p. 174].

CAPÍTULO OCTAVO. DESCRIPCIÓN DE LA IDEA DE LA PINTURA DEL PRESBITERIO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN DEL MERCADO DE LA CIUDAD DE VALENCIA, QUE EJECUTÓ EL AUTOR AÑO DE 1699.

Habiéndose tratado esta obra, con calidad de pintar el autor de su mano solamente el presbiterio de dicha Iglesia, dejando trazado lo demás, y poniendo para su ejecución personas de su confianza, por no faltar al servicio de su Majestad y a la continuación de sus adelantamientos: se empeñó de suerte aquella muy ilustre Parroquia en que se continuase todo de su indigna mano; que valiéndose de la autoridad del Excelentísimo Señor Don Alonso Pérez de Guzmán (Virrey y Capitán General entonces de aquel Reino) consiguieron que su Majestad (que sea en gloria) se lo mandase, con expresión de tenerle tan presente como si estuviera sirviendo por acá; no negándose la Parroquia a sufragar con los intereses proporcionados la ventaja que se suponía. En cuya precisa obediencia trató de venir por su familia, dejándoles a aquellos Señores Electos de dicha Parroquia la idea por escrito de lo ejecutado en el presbiterio. Y entre tanto que volvió, le hicieron la honra de darla a la estampa, con tan eruditas y discretas aprobaciones, así del Reverendísimo Padre Geronimo Julian, de la Compañía de Jesús, como del Doctor Don Benito Pichon; que aunque a costa de su rubor y deslucimiento por la grande elocuencia y erudición en todas Letras de tan lucidos ingenios, no ha querido privar al lector de tan sabroso plato, para cebar con él su atención y conciliar con ella sus intereses. Y así lo pone en la misma forma que se dió a la Prensa, excepto la portada, por no conducir al intento<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Es el folleto que se menciona en la página 148. No hace al caso extraerlo; su valor es meramente descriptivo e iconográfico.

sentados en los Siete Sellos los Misterios y Sacramentos de la Iglesia, y ser este el mayor y el que por antonomasia se llama el Sacramento. En la otra mano tiene el estandarte de nuestra Redención, que es la Cruz donde nuestro Redentor acabó de perfeccionar esta segunda Eva, emanando de su costado los Siete Sacramentos, que con los Evangelios y demás Misterios, componen y hermosean místicamente la Iglesia Catholica, Esposa dilectísima suya; y junto a la Cruz tiene un libro abierto donde se leen estas palabras: *Liber Generationis Iesu Christi*, por ser con las que comienza el Nuevo Testamento; y está sentada sobre una piedra cuadrada, como la ciudad santa de Jerusalén. A un lado, en la parte superior, está la Verdad, con un Sol en la mano, de cuyos rayos y del Espíritu Santo se ilumina. Y al otro lado está el Doctor Angélico con la pluma en la mano y un libro en la otra, mirándola con semblante grato, para enriquecerla y adornarla con las preciosas joyas de su sabiduría; guarneciéndola con los incontrastables baluartes de su doctrina y defendiéndola de sus enemigos con los fulminantes cañones de sus plumas... <sup>1</sup>.

[p. 208].

CAPÍTULO DUODÉCIMO. IDEA PARA LA PINTURA DE LA CÚPULA DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO EN EL REAL MONASTERIO DE LA SANTA CARTUJA DE LA CIUDAD DE GRANADA, AÑO DE 1712, POR DON ANTONIO PALOMINO Y VELASCO, PINTOR DE CÁMARA MÁS ANTIGUO DEL REY NUESTRO SEÑOR.

[p. 211].

CAPÍTULO DÉCIMOTERCERO. JEROGLÍFICOS, QUE FORMÓ EL AUTOR, PARA EL FUNERAL DE LA SERENÍSIMA REINA NUESTRA SEÑORA DOÑA MARÍA LUISA GABRIELA DE SABOYA, AÑO DE 1714.

[p. 215].

CAPÍTULO DÉCIMOCUARTO. IDEA QUE SE OFRECE A LA CORRECCIÓN DE LA MUY VENERADA Y ERUDITA COMUNIDAD DE LA REAL CARTUJA DE SANTA MARÍA DEL PAULAR, PARA LA EJECUCIÓN DE LA PINTURA DE LA CÚPULA DEL SAGRARIO NUEVO.

Habiendo, pues, en este presente año de 1723 determinado

<sup>1</sup> Cópianse solamente unos renglones para muestra de este género de descripciones en Palomino.

adornar de pintura la célebre Capilla del Sagrario del Religioso y Real Monasterio de la Cartuja de Santa María del Paular, cuya eminent arquitectura es digno desempeño del esclarecido ingenio del insigne Arquitecto y Maestro Mayor Don Francisco Hurtado Izquierdo, dejando en ella immortalizado su nombre; se cometió este cuidado a mi inutilidad, y siendo la principal de sus cúpulas la del Sagrario, donde ha de estar el tabernáculo en que se ha de colocar y venerar el Augustísimo Sacramento de la Súcharistía, se formó idea nueva, con especiales alusiones y figuras de este soberano Misterio; la cual, estando ya ejecutada, aunque de mi indigna mano, ha parecido a los aficionados no desmerecía este lugar; y así se ha ingerido en este tomo, suponiendo que las demás pinturas de dicho sitio seguirán el mismo asunto, salvo las capillas particulares que le componen, que siguen y seguirán el asunto del santo o santa que en ellas se ha de colocar: como en la de la Concepción (que ya está pintada su cúpula) el Arcano Misterio del Capítulo 12 del Apocalypsi; y en la de San Nicolás de Bari (que también lo está), subiéndole los Angeles al Cielo, como lo suplicó al Señor, estando ya próximo a su tránsito, y con grande acompañamiento de Coros de Música; y en el recinto interior, sobre la cornisa, algunos de los más señalados casos milagrosos de su portentosa vida; y lo mismo será en las otras dos que faltan de San Antonio de Padua y Santa Teresa de Jesús, pues también serán elogios de estos dos gloriosos Santos; y la otra cúpula grande, por estar inmediata a dicha Capilla de la Virgen, se discurre será de su Gloriosa Asunción, si no pareciere otra cosa a aquella Santa y Erudita Comunidad.

[p. 217].

Todo lo cual, enlazado en la conveniente armonía y organización, hará un vistoso compendio de las maravillas de este portento y arcano Misterio, aplicando su corrección tan Erudita y Santa Comunidad, como lo espera merecer su autor, repitiéndose obsequioso a sus pies con el debido rendimiento, &c. Paular, y Julio 30 de 1723 años.

*D. Antonio Palomino y Velasco.*

[p. 229].

CAPÍTULO DÉCIMOQUINTO. DE ALGUNAS CURIOSIDADES Y SECRETOS  
ACCESORIOS A LA PINTURA Y DE IMPORTANCIA PARA  
EL QUE LA PROFESA.

Hay algunas cosas que, aunque sean en sí de corta entidad, importa mucho el saberlas en algunos casos, o ya para ejecutarlas o ya para saberlas mandar o para conocer si se hacen bien. Otras hay que en la necesidad o carencia de ellas nos holgaríamos mucho saberlas hacer, por ser ellas de su naturaleza artificiales. En tiempo de las guerras pasadas nos llegó a faltar totalmente el carmín fino y el bermellón, juntamente con el albayalde y el ultramaro y otros muchos colores, que sabiendo su manufactura, no faltaría algún curioso que nos sacase de este conflicto. Y así comenzando de las primeras que dije, trataremos de los barnices que sirven tal vez para barnizar las pinturas y para otras curiosidades...<sup>1</sup>.

[p. 226].

CAPÍTULO DÉCIMOSEXTO. MANUFACTURA Y SECRETO DE ALGUNOS  
DE LOS COLORES ARTIFICIALES QUE SE GASTAN EN LA PINTURA<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Capítulo de escaso interés histórico.

<sup>2</sup> Véase lo dicho en la nota anterior.

the most important thing about the book is that it is a very good book. It is well written and clearly explained. The author has done a great job of summarizing the key concepts of quantum mechanics in a way that is accessible to anyone who is interested in learning about the subject. I highly recommend this book to anyone who wants to learn more about quantum mechanics.

INDICES

INDICES

## INDICE DE ARTISTAS Y TRATADISTAS

No se incluyen los nombres de los griegos y romanos.

ABREVIATURAS: A., *arquitecto*; E., *escultor*; G., *grabador*; I., *iluminador*; O., *orfebre*; P., *pintor*; T., *tratadista o escritor de arte*.

Registranse como pintores y escultores muchos que no pasaron de aficionados; pero, por mencionarlos Palomino como tales, es obligado incluirlos en el índice.

ABARCA (D. <sup>a</sup> María).	ALONSO LOMBARDO.
P.—111.	E.—31.
ACCOLTI (Pietro).	ALVAREZ (Alonso).
T.—200.	P.—182.
ACUAVIVA (Cardenal).	ALVAREZ (Baltasar).
P.—192.	O.—168.
ADRIANO (El Hermano).	ALVAREZ (Baltasar).
P.—190.	P.—182.
AGATA (Lic. D. Bartolomé de el).	ANCHETA.
P.—182.	E.—74.
AGÜERO (Benito Manuel de).	ANDRADE (Domingo de).
P.—154, 189.	A.—127-32.
ALBERTI (León B.).	ANGUSCIOLA y sus hermanas (Sofonisba).
A.—197.	P.—194.
ALBERTI (Romano).	ANTOLÍNEZ <i>el Letrado</i> (D. Francisco).
T.—200, 202.	P.—108?, 189.
ALCALÁ (Duque de).	ANTOLÍNEZ (José).
P.—193.	P.—189.
• ALFARO (Juan de).	APONTE (Pedro de).
P.—145, 190, 260.	P.—29-30, 60.
ALGARDI.	
E.—29.	

- ARBASIA (César).  
P.—157.
- ARDEMANS (D. Teodoro).  
A. P.—225.
- ARELLANO (Juan de).  
P.—154.
- ARFE (Juan de).  
O.—90, 103, 196.
- ARIAS (Antonio).  
P.—189.
- ARMENIO [*por Armenini*] (J. B.).  
T.—198.
- ARPINAS (José de).  
P.—61.
- ARTOIS (Jacques d').  
P.—154, 159.
- ARREDONDO (Isidoro).  
P.—189.
- ASENSIO (Juan Antonio).  
P.—193.
- ASNEIRA.  
V.—Snayeres o Snyderes.
- ASPER (Dom).  
G.—28.
- AUSTRIA.  
Vid.—Nombres propios.
- AVEYRO (D.<sup>a</sup> María de Guadalupe,  
Duquesa de).  
P.—111, 194.
- AVILA (Marqués de).  
P.—110.
- AYANZA (D. Jerónimo de).  
P.—193.
- BAGLIONE.  
T. y P.—61, 200, 201.
- BALDINUCCI (Filipo).  
T.—201.
- BALTASAR CARLOS DE AUSTRIA.  
P.—192.
- BÁRBARO (Daniel).  
T. P.—138, 139, 142, 193.
- BARCA (Pedro Antonio).  
T.—142.
- BARDI (Jerónimo).  
T.—200.
- BAROCCIO DA URBINO (Federig).  
P.—22.
- BARRERA (Francisco).  
P.—167.
- BARROSO (Miguel).  
P.—189.
- BASSANO (Leandro).  
P.—59.
- BAUSÁ (Gregorio).  
P.—107, 190.
- BECERRA (Gaspar).  
E. y P.—62, 73-5, 153, 176,  
188.
- BÉJAR (Duque de).  
P.—110.
- BÉJAR (Duquesa de).  
Vid: Sarmento (D.<sup>a</sup> Teresa).

- BELA (D. Antonio).  
P.—161.
- BELLA (Estéfano della).  
G.—105, 231.
- BELLORI (G. P.).  
T.—201.
- BENAVENTE (Conde de).  
P.—192.
- BENAVENTE (Condesa de).  
P.—111.
- BENET (P. Jerónimo).  
P.—161.
- BERNINI (Lorenzo).  
E.—201.
- BERRUGUETE (Alonso).  
E. y P.—62-3, 69-70, 74, 153,  
157, 182.
- BIONDO (M.-A.).  
T.—202.
- BISAGNO (Fr. D. Francisco).  
T.—199.
- BOCANEGRA (Pedro Atanasio).  
P.—189.
- BOCCHINI (Marco).  
T.—200.
- BOLGEN DE RUFACH (Valentín).  
T.—203.
- BONACINA MILANÉS (P. César).  
P.—162, 190.
- BONANI (Felipe).  
T.—265.
- BORGHINI (Rafaello).  
T.—201.
- BORGIANNI (Orazio).  
P.—50.
- BORRI (Jacome).  
T.—200.
- BOSCO (El).  
P.—281.
- BOSSE (A.).  
T.—202.
- BOYSARDO (Juan Jacobo).  
T.—265.
- BRANDI (Jacinto).  
P.—106.
- BRUCHEL o BROQUEL (P. Juan).  
P.—190, 199.
- BRUIN (Abrahan).  
T.—265.
- BRUJAS (Juan de).  
Vid: Eyck.
- BUTRON (D. Juan Alonso).  
T.—196.
- CABEZALERO (Juan).  
P.—157, 189.
- CABRERA (Jerónimo de).  
P.—34, 189.
- CAJÉS (Eugenio).  
P.—34, 80, 157, 166, 188.
- CAJÉS (Patricio).  
A. P.—157, 188.
- CALDERÓN DE LA BARCA (Pedro).  
T.—93, 165, 168.

- |   |  |
|---|--|
| CALLOT (Jacques).                                       | CARLOS V.  |
| G.—123.   | P.—192.  |
| CAMBRAY (Mr. de).                                       | CARLOS MANUEL DE SABOYA.   |
| T.—202.   | P.—191.  |
| CAMILO (Francisco).                                     | CARO DE TABIRA (D. Juan).  |
| P.—189.   | P.—184.  |
| CAMINO (Domingo del).                                   | CARVAJAL (Luis).   |
| P.—55.  | P.—189.  |
| CANO (Alonso).  | CARRACCI (Agostino).   |
| A. P. E.—35-6, 154, 161, 176,<br>185, 191, 260, 279.    | P.—232.  |
| CARAMUEL (D. Juan).                                     | CARRACCI (Aníbal).   |
| P.—139, 142, 193, 195, 204.                             | P.—154, 227, 232, 233.   |
| CARAVAGGIO (Miguel Angel).                              | CARREÑO (Juan).  |
| P.—40, 254, 255.  | P.—38, 99, 108, 146, 154, 157,<br>174, 177, 186, 192, 240,<br>256, 263, 264, 277, 279,<br>280. |
| CARAVAGGIO (Polidoro).                                  | CARROZ (D. Vicente).   |
| P.—25, 45.  | P.—110.  |
| CÁRceres (Felices de).                                  | CASELLI (El Hermano Francisco<br>María).   |
| P.—54.  | P.—191.  |
| CÁRceres (Una hija de Felices de).                      | CASTEL-RODRIGO (Marqués de).   |
| P.—54.  | P.—110.  |
| CÁRDENAS (Bartolomé de).                                | CASTELLO (Félix).  |
| P.—189.   | P.—33, 4, 189.   |
| CARDANO.  | CASTILLO (Antonio del).  |
| T.—198.   | P.—87, 157, 189.   |
| CARDI IL CICOLI (Ludovico).                             | CASTILLO (José del).   |
| P.—61.  | G.—256.  |
| CARDUCHO (Bartolomé).                                   | CASTILLO (Juan del).   |
| P.—32-3, 157, 188.                                      | P.—189.  |
| CARDUCHO (Vicencio).                                    |  |
| P.—33, 34, 35, 58, 90, 157, 166,<br>169, 188, 197, 282. |  |

- |  |   |
|--|---|
| CASTRO (D. Leonardo Antonio).            | CONTRERAS y sus hermanos (Antonio de).                    |
| P.—162.                                  | P.—190.   |
| CEBRIÁ (Félix).                          | CORTONA (Pietro Berretini da).                            |
| P.—110.                                  | P.—106, 156, 233.   |
| CEREZO (Mateo).                          | CORREGGIO.  |
| P.—189, 256.                             | P.—28, 227, 232.  |
| CÉSPEDES (Pablo de).                     | COSIDA (Jerónimo).  |
| P.—154, 161, 176, 184, 191,<br>196, 279. | P.—49.  |
| CIÉZAR (Miguel Jerónimo de).             | COUSIN (Jean).  |
| P.—189.                                  | G.—103, 202.  |
| CLAVIO (Padre).                          | CRESCENCIO (Bartolomé).                                   |
| 142.                                     | P.—79-80.   |
| CLEMENTE XI.                             | CUEVAS BENAVIDES Y BARRADAS<br>(D. <sup>a</sup> Mariana). |
| P.—192.                                  | P.—194.   |
| CLOVIO (Julio).                          | CUEVAS.   |
| P.—110.                                  | P.—46.  |
| COELLO (Claudio).                        | CHIRINOS (Juan de).                                       |
| P.—108, 146, 154, 187, 263,<br>264, 281. | P.—189.   |
| COLONNA (Miguel-Angel).                  | DANIEL flamenco.  |
| P.—38, 157, 262, 277.                    | P.—15.  |
| COLLANTES (Francisco).                   | DANTE (P. Ignacio).                                       |
| P.—189.                                  | T.—151, 199.  |
| COMANINI (D. Gregorio).                  | DELLI (Dello).  |
| T.—201.                                  | P.—181.   |
| CONCHILLOS.                              | DEMONCIOSO [sic] (Luis).                                  |
| P.—99.                                   | T.—198.   |
| CONDIVI (A.).                            | DOLCI (Carlo).  |
| T.—202.                                  | T. y P.—201.  |
|  | DOMINICHINO.  |
|  | P.—21, 78.  |

- DONI.  
T.—199.
- DONOSO (José).  
P.—108, 157, 189.
- DUARTE (Mariano).  
P.—195.
- DURERO (Alberto).  
P. G.—49, 80, 81, 105, 198,  
234, 281.
- DYCK (A. van).  
P.—113, 154, 231, 260.
- ELSHIMER (Adan).  
P.—23-4.
- ESCALANTE (Juan Antonio).  
P.—189, 260.
- ESCOLIO (Juan).  
P.—191.
- ESPADAÑA (Don Esteban de).  
P.—110.
- ESPINOSA (Jacinto Jerónimo).  
P.—60, 107, 190.
- ESPINOSA (Juan de).  
P.—189.
- ESPINOSA (Miguel Jerónimo).  
P.—60.
- ESQUERT (Micr Pablo).  
P.—47, 55.
- ESTEVAN (D. Juan).  
P.—162.
- ETENART Y ABARCA (D. Francisco  
Antonio).  
P.—110, 193.
- EYCK (Juan van).  
P.—158.
- EYCK O DE LA ENCINA (Margarita).  
P.—194.
- EZPELETA.  
I.—55.
- FACTOR (El Beato Fr. Pedro Nico-  
lás).  
P.—190.
- FALCÓ (D. Félix).  
P.—110.
- FALCONE (Aniello).  
P.—154.
- FELIBIEN (Mr.).  
T.—202.
- FELIPE II.  
P.—192.
- FELIPE III.  
P.—192.
- FELIPE IV.  
P.—192.
- FELIPE V.  
P.—192.
- FERDINAND (Louis).  
G.—87.
- FERNÁNDEZ LECHUGA (Bartolomé).  
A.—131, 138.
- FERNÁNDEZ (Luis).  
P.—189.
- FERNÁNDEZ NAVARRETE (Juan).  
P.—77-8, 183.

- |                                      |                              |
|--------------------------------------|------------------------------|
| FIGUEROA (Fray Francisco).           | GALEAS (Francisco).          |
| P.—162.                              | P.—190.                      |
| FINI (P. Constantino).               | GALETE (El Hermano Juan Bau- |
| T.—201.                              | tista).                      |
| FISCHERO (Susana María, hija de      | P.—191.                      |
| Juan).                               | GALVÁN (Juan).               |
| P.—195.                              | P.—51.                       |
| FLUD (Roberto).                      | GARCÍA FERRER (Pedro).       |
| T.—198.                              | P.—191.                      |
| FONSECA Y FIGUEROA (Juan de).        | GARCÍA HIDALGO (José).       |
| P.—110, 191.                         | P.—87, 97-102, 268.          |
| FONTANA (Domenico).                  | GARCÍA SALMERÓN (Cristóbal). |
| A.—138, 142.                         | P.—189.                      |
| FONTANA (Lavinia).                   | GAURICO (Pomponio).          |
| P.—195.                              | T.—198.                      |
| FONTANA (Próspero).                  | GENTILESCHI (Artemisia).     |
| P.—195.                              | P.—194.                      |
| FORMENT (Damián).                    | GHIRLANDAIO.                 |
| E.—63-4.                             | P.—226.                      |
| FRANCISCO I DE FRANCIA.              | GILARTE (Francisco).         |
| P.—191.                              | P.—106.                      |
| FRESNOY (C. A. de).                  | GILIO (G. A.).               |
| T.—198, 226.                         | T.—201.                      |
| FRÍAS (Nicolás de).                  | GIORGIONE.                   |
| P.—182.                              | P.—43.                       |
| FUENTE DEL SALZE (Fr. Julián de la). | GÓMEZ DE VALENCIA (Felipe).  |
| I.—190.                              | P.—189.                      |
| GAETANO (Scipión).                   | GONZÁLEZ (Antonio).          |
| P.—280.                              | P.—103.                      |
| GALCERÁN.                            | GONZÁLEZ (Bartolomé).        |
| P.—55.                               | P.—188.                      |

- GONZÁLEZ DE LA VEGA (D. Diego). | HERRERA *el Viejo* (Francisco de).  
P.—162. | P.—77, 189.  
GRAVIA (María Sibila). | HERRERA *el Mozo* (D. Francisco de).  
E.—195. | P.—108, 131, 138, 154, 157,  
GRECO (Dominico). | 185, 189.  
P.—75, 102, 111-2, 165-6,  
175-6. | HIDALGO (Juan).  
GUELDA (Tomás). | Músico.—270.  
P.—110. | HUERTA.  
GUERCINO. | P.—99.  
P.—231. | HUERTA (Fr. Manuel de).  
GUIDO RENI. | P.—163.  
Vid.: Reni. | HURTADO IZQUIERDO (D. Francisco).  
GUILLÉN (Mosen Francisco). | A.—290.  
P.—191. | HURTADO DE MENDOZA (D. Esteban).  
GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS (Gaspar). | P.—193.  
Γ.—196. | INTERIAN DE AYALA (Fr. Juan).  
GUTIÉRREZ (P. Jerónimo). | T.—150, 224, 284.  
P.—190. | ISABEL FARNESIO.  
GUTIÉRREZ DE TORICES (Fr. Eugenio). | P.—194.  
P.—163. | JÁUREGUI (D. Juan de).  
GUZMÁN *el Cojo* (Pedro de). | P.—184.  
P.—189. | JESUÍTA (El).  
HAY (Mlle. de). | Vid.: Segheres.  
G.—195, 203. | JIMÉNEZ DONOSO (José).  
HERSCH (Sigfredo). | Vid.: Donoso (José).  
T.—138. | JIMÉNEZ (Francisco).  
HERRERA BARNUEVO (D. Sebastián  
de). | P.—54.  
A. y P.—176, 185. | JIMÉNEZ (Miguel).  
P.—189. | P.—189.  
JORDÁN (Lucas). | P.—146, 154, 157, 186-7, 239-  
40, 264, 280, 282.

- |                          |                                   |
|--------------------------|-----------------------------------|
| JOSÉ REY DE HUNGRÍA.     | LEAL (Simón).                     |
| P.—191.                  | P.—189.                           |
| JOSEFINO (El Caballero). | LEBRUN.                           |
| P.—181.                  | P.—202.                           |
| JUAN DE CANTERBURY.      | LEDESMA (José de).                |
| P.—193.                  | P.—189.                           |
| JUAN JOSÉ DE AUSTRIA.    | LEÓN (Fr. Andrés de).             |
| P.—192.                  | P.—190.                           |
| JUANES.                  | LEONARDO (Fray Agustín).          |
| P.—56-7, 107, 190, 279.  | P.—162.                           |
| JULIO ROMANO.            | LEONARDO (Jusepe).                |
| P.—43, 227.              | P.—35, 188.                       |
| JUNIO (Francisco).       | LIAÑO (Felipe).                   |
| T.—198.                  | P.—42, 189.                       |
| JUNCOSA (José).          | LIPI (Fra Filippo).               |
| P.—162.                  | P.—177.                           |
| KIRKERQUI (Atanasio).    | LOMAZO (Paolo).                   |
| T.—139.                  | T.—199.                           |
| KRESSA (P. Jacobo).      | LÓPEZ (Cristóbal).                |
| T.—151.                  | P.—182.                           |
| LABAÑA (Tomás).          | LÓPEZ MADERA (D. Gregorio).       |
| P.—193.                  | P.—193.                           |
| LABRADOR (Juan).         | LOSA (D. Juan de).                |
| P.—154.                  | P.—162.                           |
| LAZO (Alejandro).        | LUBINO [ <i>sic</i> ] (Ludovico). |
| T.—201.                  | P.—22-3.                          |
| LANCHARES (Francisco).   | LUCIO ESPINOSA (Félix de).        |
| P.—35, 189.              | T.—91-6, 197.                     |
| LANFRANCO.               | LUINI (Luigi Cesare).             |
| P.—158, 233.             | P.—23.                            |
| LANGLOIS (Nicolás).      | LUINI (Bernardino).               |
| T.—203.                  | P.—23.                            |

- LUIS (Juan).  
P.—190.
- LUPICINI.  
P.—53.
- LUZÁN (José).  
P.—84.
- LLANO VALDÉS (D. Sebastián de).  
P.—190.
- MACHUCA (Pedro).  
A. P.—189.
- MAINO (Fr. Juan Bautista).  
P.—38-9, 162, 184.
- MALVASIA (Conde C. César).  
T.—201.
- MANDER (C. van).  
T.—203.
- MANTUANO (Dionisio).  
P.—189.
- MARATTI (Carlo).  
P.—106, 192, 200, 280.
- MARCH (Esteban).  
P.—107.
- MARCH (Miguel).  
P.—107.
- MARÍA LUISA DE BORBÓN (La Reina).  
P.—194.
- MARTÍ (Juan).  
A.—Vid.: Nuestra Señora de la O (Fray Juan de).
- MARTÍNEZ (Fr. Antonio).  
P.—16.
- MARTÍNEZ DE GRADILLA (Juan).  
P.—190.
- MARTÍNEZ (Jusepe).  
P.—15-16 y sgs.
- MARTÍNEZ (Sebastián).  
P.—190.
- MASCAREÑAS (D. Jerónimo, Obispo de Segovia).  
P.—193.
- MÁSIMO (Hija del Caballero).  
P.—195.
- MAXIMILIANO II.  
P.—191.
- MAZO (Juan Bautista del).  
P.—38, 185.
- MENÉNDEZ PELAYO (Marcelino).  
T.—93, 100, 147, 148.
- MESA (Alonso de).  
P.—189.
- MESSINA (Antonello da).  
P.—157, 158.
- MIGUEL ÁNGEL.  
A. P. E.—23, 29, 56, 202, 226,  
233, 269.
- MINGOT (Teodosio).  
P.—34, 58, 189.
- MIRANDULANA.  
P.—194.
- MISERIA (Fr. Juan de la).  
P.—190.
- MITELLI (Agostino).  
P.—38, 157, 262, 277.

- MOCTEZUMA Conde de Tula (D. Pedro de).  
P.—193.
- MOHEDANO (Antonio).  
P.—157, 189.
- MOIS (Roland de).  
P.—47, 48-9.
- MOLANO (Juan).  
T.—198, 284.
- MOLINA (Fray Manuel de).  
P.—162.
- MONEGRO (Juan Bautista).  
E.—77.
- MONTE-VELO (Marqués de).  
P.—192.
- MONTERO DE ROJAS (Juan).  
P.—189.
- MONTOYA (Fr. Pedro de).  
P.—190.
- MORA (Jerónimo de).  
P.—51, 189.
- MORA (José de).  
E.—99.
- MORALES (Luis de).  
P.—48, 183.
- MORENO (José).  
P.—189, 257.
- MORLANES (Diego).  
E.—73.
- MORLANES (Gil de).  
E.—66-9.
- MORLANES (Juan de).  
E.—65.
- MORO (Antonio).  
P.—183, 280.
- MOYA (Pedro de).  
P.—189.
- MUDO corista dominico (El).  
P.—162.
- MUÑOZ (D. Jerónimo).  
P.—193.
- MUÑOZ (Sebastián).  
P.—189.
- MURILLO.  
P.—154, 185, 189, 254, 255,  
279.
- MURILLO (D. Gaspar).  
P.—185.
- NARDI (Angelo).  
P.—166, 188.
- NARVÁEZ (Alonso).  
P.—215.
- NEUBURG (Ana Felicitas de).  
P.—195.
- NICERÓN (Fr. Francisco).  
T.—199.
- NIÑO DE GUEVARA (D. Juan).  
P.—189, 193.
- NUESTRA SRA. DE LA O (Fray Juan de).  
A.—3, 6.

- |                                       |                          |
|---------------------------------------|--------------------------|
| NÚÑEZ DELGADO (Gaspar).               | PARMIGIANINO.            |
| E.—74.                                | P.—21.                   |
| NÚÑEZ (Pedro).                        | PASCUAL (Fr. Luis).      |
| P.—189.                               | P.—190.                  |
| NUZZI (Mario).                        | PEACHAN (H.).            |
| P.—154, 159.                          | T.—203.                  |
| OLIMPIA.                              | PEDRAZA (Francisco de).  |
| P.—195.                               | Ceramista.—156.          |
| ORFELIN DE POULTIERS (Pedro).         | PELIGRET (Tomás).        |
| P.—49, 50-1.                          | P.—45-6, 54.             |
| ORRENTE (Pedro de).                   | PEÑA (Pedro de la).      |
| P.—58-9, 102, 107, 111, 187,<br>190.  | A.—4.                    |
| PACHECO (Francisco).                  | PEREDA (Antonio de).     |
| P.—188, 196, 197, 268.                | P.—175, 189.             |
| PALACIOS (Francisco de).              | PÉREZ (Bartolomé).       |
| P.—189.                               | P.—189.                  |
| PALEOTO (Cardenal).                   | PÉREZ FLORIÁN (Juan).    |
| T.—200.                               | P.—193.                  |
| PALLADIO (Andrea).                    | PÉREZ DE ALESIO (Mateo). |
| 142.                                  | P.—157.                  |
| PALMA (Jacopo).                       | PEROLAS (Los).           |
| P.—87 ?, 105, 231.                    | A. P. E.—189.            |
| PALOMINO (Acisclo Antonio).           | PERTUS (Rafael).         |
| P.—93, 94, 99, 143 y sgs.,<br>282-3.  | P.—52-3.                 |
| PALOMINO (D. <sup>a</sup> Francisca). | PERUGINO.                |
| P.—195.                               | P.—227.                  |
| PALOMINO (Juan).                      | PERUZZI (Baltasar).      |
| G.—147, 228.                          | P.—45.                   |
| PANTOJA DE LA CRUZ (Juan).            | PEURBACHI (Jorge).       |
| P.—35, 182.                           | 142.                     |
|                                       | PIAGALI (Francisco).     |
|                                       | P.—190.                  |

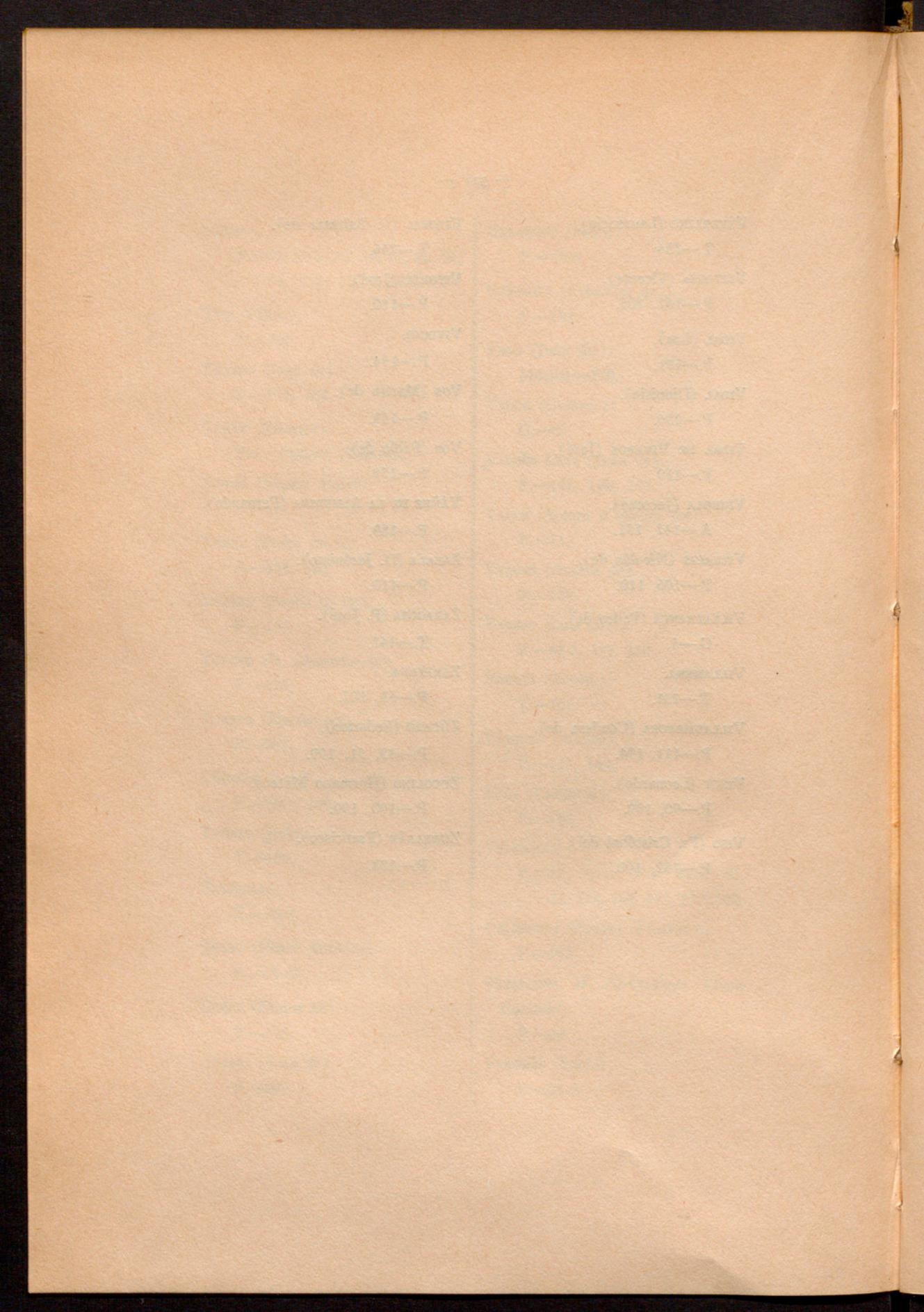
- PIETRO (Micer).  
P.—46-7, 73.
- PILES (Mr.).  
T.—203.
- PIMENTEL Conde de Benavente (Don Antonio).  
P.—110.
- PINO (Paulo).  
T.—197.
- PINTORA siciliana en la Corte de Felipe IV.  
P.—194.
- PIOMBO (Fra. Sebastián del).  
P.—162, 190.
- PLAUTILA abadesa.  
P.—194.
- Po (Teresa del).  
P.—195.
- PONCE (Don Roque).  
P.—154.
- PONTORMO (Jacobo).  
P.—190.
- PONZ (Antonio).  
100.
- PORTA (Fra Bartolomé della).  
P.—162.
- POSEVINO (P. Antonio).  
T.—198.
- Pozo (Andrea).  
P.—190.
- PRADO (Blas de).  
P.—74-5, 188.
- PROPERCIA boloñesa.  
E. P.—194.
- QUISTELLIA (Lucrecia).  
P.—194.
- RAFAEL.  
P.—21, 22, 32, 56, 232, 233.
- RAIMONDI (Marco Antonio).  
G.—81.
- RAJIS (Pedro de).  
P.—190.
- RECO napolitano.  
P.—154.
- REDONDILLO [ARREDONDO?] (Isidoro de).  
P.—103.
- REINOSO (D. Antonio).  
P.—190.
- RENI (Guido).  
P.—21, 29, 61-2, 93, 95, 154.
- RENATO DE NÁPOLES.  
P.—191.
- RIBALTA (Francisco).  
P.—34, 57-8, 107, 190.
- RIBALTA (Juan de).  
P.—58, 107, 190.
- RIBERA (Jusepe de).  
P.—15, 21-2, 76, 87, 105, 154,  
183, 231, 246.
- RIDOLFI (Carlo).  
T.—201.
- RINCÓN.  
P.—30.

- |   |                                |
|---|--------------------------------|
| RINCÓN (Antonio del).                   | RUOPOLO.                       |
| P.—153, 182.                            | P.—154, 159.                   |
| RIPA (Cesare).                          | SALAMANCA (Pedro).             |
| T.—201.                                 | E.—169.                        |
| RIZI (Francisco).                       | SALAS (Carlos).                |
| P.—38, 108, 154, 157, 186, 211,<br>276. | P.—84.                         |
| RIZI (Fray Juan).                       | SALVADOR GÓMEZ (Vicente).      |
| P.—61-2, 190, 197.                      | P.—85-8.                       |
| ROCAMORA (D. Alonso).                   | SALTO (Fr. Diego del).         |
| P.—110.                                 | I.—190.                        |
| ROELAS.                                 | SAN NICOLÁS (Fray Lorenzo de). |
| P.—77, 161, 184, 191.                   | A.—1-11.                       |
| ROMANÍ (José).                          | SAN NICOLÁS (Fray Pedro de).   |
| P.—189.                                 | A.—4.                          |
| RÓMULO (Diego de).                      | SÁNCHEZ COELLO (Alonso).       |
| P.—182.                                 | P.—40-2, 49, 69, 183.          |
| RÓMULO (Francisco de).                  | SÁNCHEZ COELLO (Isabel).       |
| P.—183.                                 | P.—195.                        |
| ROSA (Salvator).                        | SÁNCHEZ COTÁN (Fray Juan).     |
| P.—106.                                 | P.—162, 190.                   |
| ROSI (Propercia de).                    | SANDRART (Joaquín).            |
| P.—195.                                 | T.—198.                        |
| ROVIRA.                                 | SANDRART (Susana).             |
| G.—147.                                 | P.—195.                        |
| RUBENS (Pedro Pablo).                   | SANGUINETO (D. Rafael).        |
| P.—80, 107, 154, 227, 260, 283.         | P.—193.                        |
| RUIZ DE LA IGLESIA (Francisco Ig-       | SANSOVINO.                     |
| nacio).                                 | E.—62.                         |
| P.—108, 187.                            | SANTÍSIMO SACRAMENTO (Fr. Juan |
| RUIZ Y ROCAMORA (D. Juan).              | del).                          |
| P.—110.                                 | P.—162.                        |

SANTO DOMINGO (Fr. Vicente de).	SILOS (J. M.).
P.—190.	T.—198.
SANZ (D. Diego).	SIRIGATI (Lorenzo).
P.—110.	T.—199.
SANZ DE LA LLOSA (D. Bernardo).	SNAYERS (Franz).
P.—110.	P.—159.
SARAVIA (José de).	SNYDERS (Franz).
P.—190.	P.—159.
SARGUES (Mr. de).	SOLÍS (D. Francisco de).
T.—199.	P.—189, 197.
SARMIENTO Duquesa de Béjar (Doña Teresa).	SOPRANI (Rafael).
P.—110-1, 194.	T.—201.
SCANELLI DA FORLI (Francesco).	SOTO (Juan de).
T.—200.	P.—189.
SCARAMUZA (Ludovico).	SOTOMAYOR (Luis de).
T.—200.	P.—190.
SCHEFERO (Juan).	STANZIONE (Máximo).
T.—198.	P.—189, 201.
SCHERMANN (Ana María).	TARTALLA (Nicolás).
P.—195.	T.—142.
SCHONGAUER (Martín).	TENIERS (David).
G.—80.	P.—83.
SEGHERS (Daniel).	TESTELIN (Henri).
P.—154, 159, 190.	T.—202.
SEMÍN (Alejandro).	TIBALDI (Peregrín de Peregrini).
P.—189.	P.—157, 181.
SERLIO (Sebastián).	TINTORETTO (Jacopo).
A.—142, 199.	P.—227.
SEVILLA (Juan de).	TINTORETTO (Marieta).
P.—189.	P.—194.

- |   |  |
|---|--|
| TIZIANO.  | URZANQUE (Pedro).  |
| P.—19, 30-1, 38, 41, 47, 48, 93,<br>96, 172, 180-1, 202, 227. | P.—55-6.   |
| TITI (Filipo).  | UTRECHT (Cristóbal de).                                      |
| T.—200.   | P.—182.  |
| TOLEDO (Juan de).   | VADO (Juan del).   |
| P.—154, 189.  | Músico.—270.   |
| TOMÁS (Maestre).  | VALCK (Gerardus).  |
| Vid.: Peligret (Tomás).                                       | G.—87.   |
| TOMÁS (Mosén Pedro).  | VALDÉS LEAL (Juan de).                                       |
| P.—191.   | P.—145, 190, 193.  |
| TORRE (Pedro de la).  | VALLE (Amaro o Mauro del).                                   |
| A.—131, 138.  | P.—25.   |
| TORRES (Conde de las).  | VARGAS (Andrés de).  |
| P.—193.   | P.—189.  |
| TORRES (D. Clemente de).                                      | VARGAS (Luis de).  |
| P.—225.   | P.—42-3, 157, 189.   |
| TORRES (Matías de).   | VARQUI (Bened.).   |
| P.—257.   | T.—202.  |
| TRISTÁN (Luis).   | VÁZQUEZ (Alonso).  |
| P.—76-7, 189.   | P.—157, 189.   |
| TROYLI (Julio).   | VELA (Cristóbal).  |
| T.—190.   | P.—190.  |
| TUDELILLA.  | VELÁZQUEZ.   |
| E.—70-3.  | P.—15, 35-6, 37-8, 41-2, 45,<br>74, 154, 184, 257, 279, 280. |
| TURRI (Pedro Antonio).  | VELÁZQUEZ MINAYA (Francisco).                                |
| P.—79-80.   | P.—193.  |
| UCEDA (Duque de).   | VERMEYEN <i>el Barbalumga</i> (Juan<br>Cornelio).            |
| P.—193.   | P.—30.   |
| URBINA (Juan de).   | VERONÉS (Pablo).   |
| P.—189.   | P.—31-2.   |

- |                            |                                  |
|----------------------------|----------------------------------|
| VEYERLINC (Laurencio).     | VITORIA (P. Baltasar de).        |
| T.—284.                    | T.—266.                          |
| VICTORIA (Vicente).        | VITORIA (José).                  |
| P.—162, 205.               | P.—110.                          |
| VIDAL (Los).               | VIVIANO.                         |
| P.—191.                    | P.—154.                          |
| VIDAL (Dionisio).          | Vos (Martín de).                 |
| P.—286.                    | P.—159.                          |
| VIDAL DE VINAROS (José).   | Vos (Pablo de).                  |
| P.—110.                    | P.—159.                          |
| VIGNOLA (Jacome).          | YÁÑEZ DE LA ALMEDINA (Fernando). |
| A.—142, 151.               | P.—189.                          |
| VILLACIS (Nicolás de).     | ZABALA (D. Jerónimo).            |
| P.—106, 110.               | P.—110.                          |
| VILLAFRANCA (Pedro de).    | ZARAGOZA (P. José).              |
| G.—5.                      | T.—142.                          |
| VILLAMENA.                 | ZARIÑENA.                        |
| T.—231.                    | P.—58, 107.                      |
| VILLAUMBROSA (Condesa de). | ZÚCARO (Federico).               |
| P.—111, 194.               | P.—32, 51, 199.                  |
| VINCI (Leonardo).          | ZUCOLINO (Hermano Mateo).        |
| P.—90, 199.                | P.—190, 199.                     |
| Viso (Fr. Cristóbal del).  | • ZURBARÁN (Francisco).          |
| P.—162, 190.               | P.—188.                          |

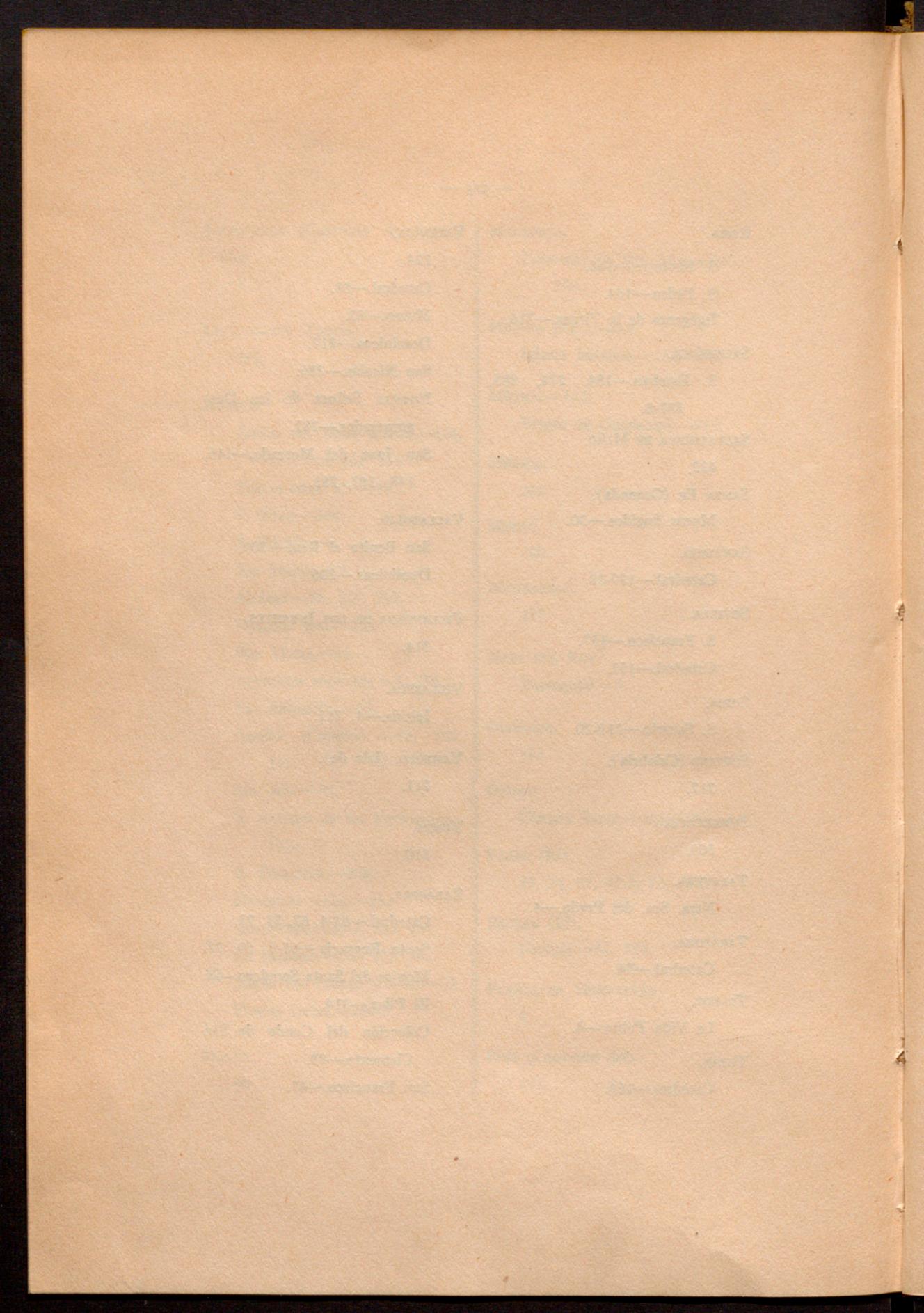


## INDICE DE LOCALIDADES

- |                                  |                                    |
|----------------------------------|------------------------------------|
| ALBERCA (La) (La Mancha).        | Catedral.—214.                     |
| 218.                             |                                    |
| ALCALÁ DE HENARES.               | CUEVA DEL AGUA (Cuenca).           |
| S. Diego.—218.                   | 220.                               |
| ALCOY.                           | CHINQUIQUIRA (Nueva Granada).      |
| 206.                             | 215.                               |
| ALICANTE: Convento franciscanas. | ESCORIAL.                          |
| 206.                             | 32-3, 41, 165, 185.                |
| AVILA.                           | ESQUIVIAS (Tierra de).             |
| Agustinas.—213.                  | 243.                               |
| San José.—211.                   | GALAPAGAR.                         |
| BENAVENTE.                       | 214.                               |
| 219.                             | GANDÍA (Cueva de las Maravillas).. |
| BURGOS.                          | 220.                               |
| Catedral.—209.                   | GOYANES.                           |
| CARAVACA.                        | Fuerte.—131, 132, 139.             |
| 208.                             | GRANADA.                           |
| COLMENAR DE LA OREJA.            | Alhambra.—3.                       |
| Agustinas.—4.                    | Cartuja.—289.                      |
| CÓRDOBA.                         | Catedral.—3.                       |
| S. Francisco.—162.               | HUESCA.                            |
| Catedral.—157, 210, 224.         | Catedral.—64.                      |
| CORUÑA (Lienzo de).              | ILLESCAS.                          |
| 241.                             | 165.                               |
| CUENCA.                          | JAÉN.                              |
| S. Pablo.—220.                   | Catedral.—164.                     |

- |   |  |
|---|--|
| <p>JARANDILLA (Convento de Agustinos).<br/>3.</p> <p>LA GUARDIA (Toledo).<br/>211.</p> <p>MADRID.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>Jardín del Buen Retiro.—156, 157, 253, 262, 285.</li><li>Teatro ídem íd.—278.</li><li>S. Ginés.—264.</li><li>S. Plácido.—4.</li><li>San Martín.—4.</li><li>Alcázar.—73, 157, 262.</li><li>Hospital real.—285.</li><li>Sta. María.—36.</li><li>Agustinos recoletos.—3, 256.</li><li>San Sebastián.—33.</li><li>Atocha (Colegio).—39, 157, 175.</li><li>Sta. Ana.—39.</li><li>S. Antonio de los Portugueses.<br/>157.</li><li>S. Francisco.—209.</li><li>Descalzas reales.—212.</li><li>San Felipe.—34-5, 155, 157.</li><li>La Merced.—155, 157, 262.</li><li>Fiesta del Corpus Christi.—32.</li><li>Fiestas reales.—284-5.</li></ul> <p>MALTA.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>40.</li></ul> | <p>MALLORCA.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>Convento de Sta. Margarita.—208.</li></ul> <p>MEDINA DEL CAMPO.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>Iglesia hundida.—131, 139.</li></ul> <p>MÉJICO.—155.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>Virgen de Guadalupe.—215.</li></ul> <p>MÉRIDA.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>219.</li></ul> <p>MUGIA.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>220.</li></ul> <p>MUNEBREGA.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>217.</li></ul> <p>NAVA DEL REY.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>Parroquial.—3.</li></ul> <p>OLIVARES.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>184.</li></ul> <p>OVIEDO.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>Cámara Santa.—165, 208.</li></ul> <p>PARDO (El).</p> <ul style="list-style-type: none"><li>33, 34, 35, 51-2, 73, 157.</li></ul> <p>PAULAR (El).</p> <ul style="list-style-type: none"><li>Cartuja.—33, 289.</li></ul> <p>PUEBLA DE MONTALVÁN.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>7.</li></ul> <p>PUIG (Convento del).</p> <ul style="list-style-type: none"><li>217.</li></ul> |
|---|--|

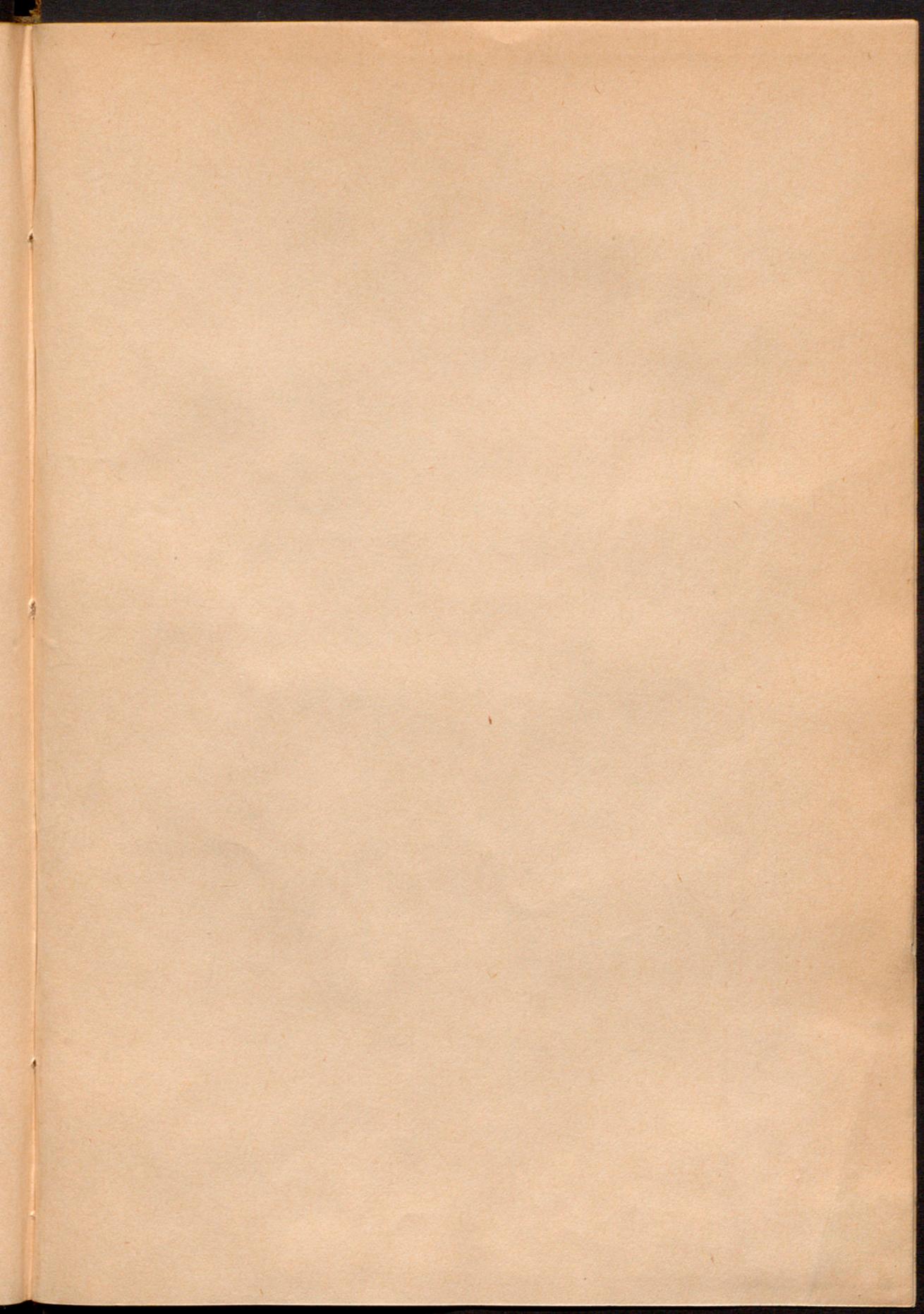
- |  |   |
|--|---|
| <p>ROMA.</p> <p>S. Silvestre.—163.</p> <p>S. Pedro.—164.</p> <p>Imágenes de la Virgen.—216.</p> <p>SALAMANCA.</p> <p>S. Esteban.—184, 224, 283,<br/>287-8.</p> <p>SALVATIERRA DE MIÑO.</p> <p>132.</p> <p>SANTA FE (Granada).</p> <p>Muros fingidos.—30.</p> <p>SANTIAGO.</p> <p>Catedral.—129-32.</p> <p>SEVILLA.</p> <p>S. Francisco.—157.</p> <p>Catedral.—157.</p> <p>SORIA.</p> <p>S. Saturio.—219-20.</p> <p>SORIANO (Calabria).</p> <p>217.</p> <p>SUMARCACEL.</p> <p>209.</p> <p>TALAVERA.</p> <p>Ntra. Sra. del Prado.—4.</p> <p>TARAZONA.</p> <p>Catedral.—54.</p> <p>TOLEDO.</p> <p>La Vida Pobre.—4.</p> <p>TURÍN.</p> <p>Catedral.—164.</p> | <p>VALENCIA.</p> <p>224.</p> <p>Catedral.—88.</p> <p>Museo.—88.</p> <p>Dominicos.—219.</p> <p>San Nicolás.—286.</p> <p>Nuestra Señora de los Des-<br/>amparados.—287.</p> <p>San Juan del Mercado.—146,<br/>148, 287, 288.</p> <p>VALLADOLID.</p> <p>San Benito el Real.—209.</p> <p>Dominicas.—206.</p> <p>VILLANUEVA DE LOS INFANTES.</p> <p>214.</p> <p>VILLASECA.</p> <p>Iglesia.—4, 211.</p> <p>YAMBOLO. (Isla de).</p> <p>211.</p> <p>YUNTA.</p> <p>210.</p> <p>ZARAGOZA.</p> <p>Catedral.—63-4, 67, 71, 73.</p> <p>Santa Engracia.—65-6, 69, 72.</p> <p>Monjas del Santa Sepulcro.—68.</p> <p>El Pilar.—214.</p> <p>Colección del Conde de San<br/>Clemente.—28.</p> <p>San Francisco.—47.</p> |
|--|---|



## ÍNDICE

	Páginas
<hr/>	
PRELIMINARES:	
Contenido de este tomo.....	IX
<hr/>	
TEXTOS:	
Fray Lorenzo de San Nicolás:	
<i>Arte y uso de Arquitectura</i> .....	1
Jusepe Martínez:	
<i>Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura.</i>	13
Vicente Salvador Gómez:	
<i>Cartilla y fundamentales reglas de Pintura</i> .....	85
Félix de Lucio Espinosa:	
<i>El Pincel</i> .....	91
José García Hidalgo:	
<i>Principios para estudiar el Arte de la Pintura</i> .....	97
Domingo de Andrade:	
<i>Excelencias de la Arquitectura</i> .....	127
Antonio Palomino:	
<i>El Museo Pictórico (Tomas I y II)</i> .....	143
<hr/>	
INDICES:	
<i>De artistas y tratadistas</i> .....	295
<i>De localidades</i> .....	313

EDDIE



INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

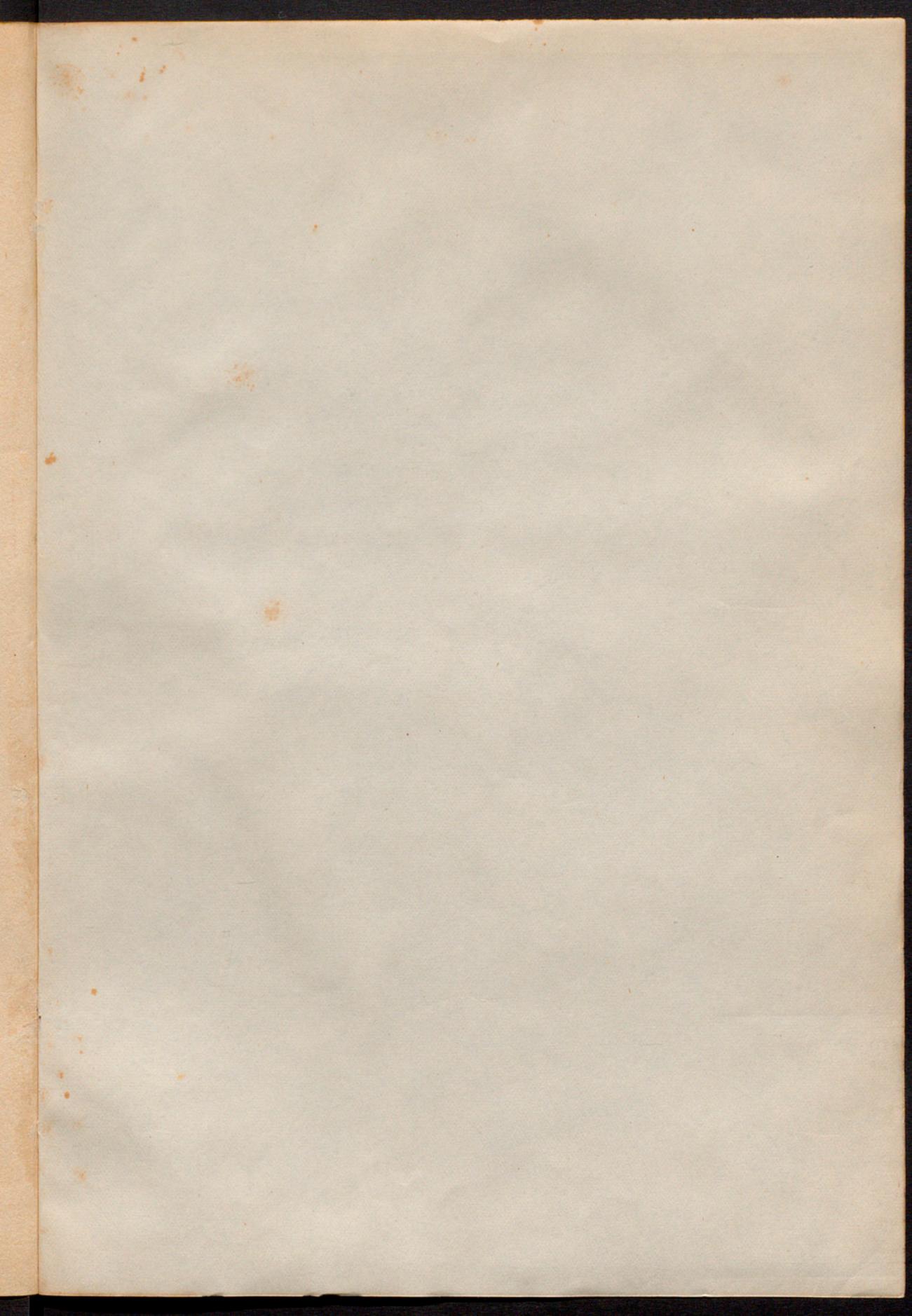
45  
° Registro: 932

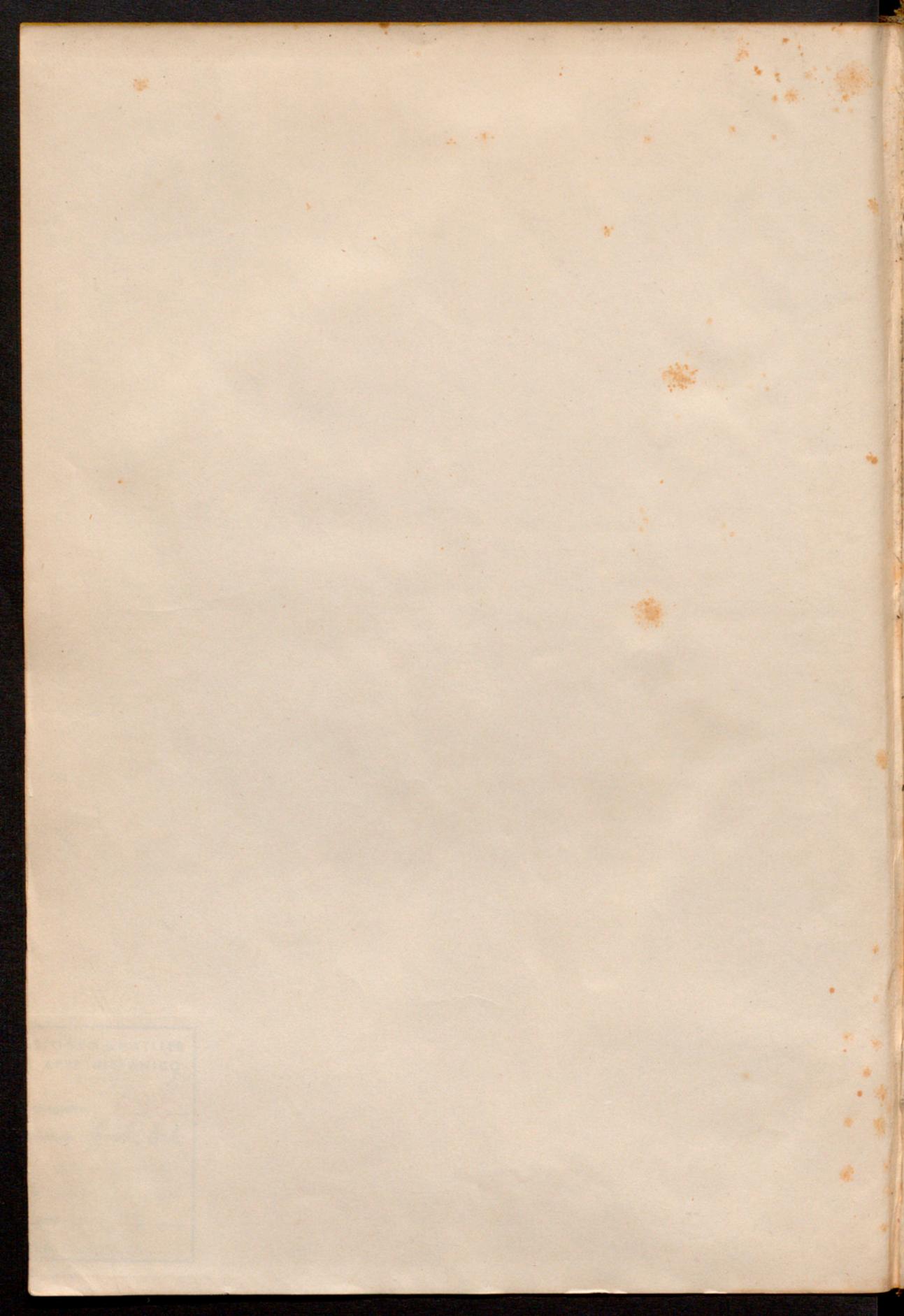
Inatura: *Hist. Art.*

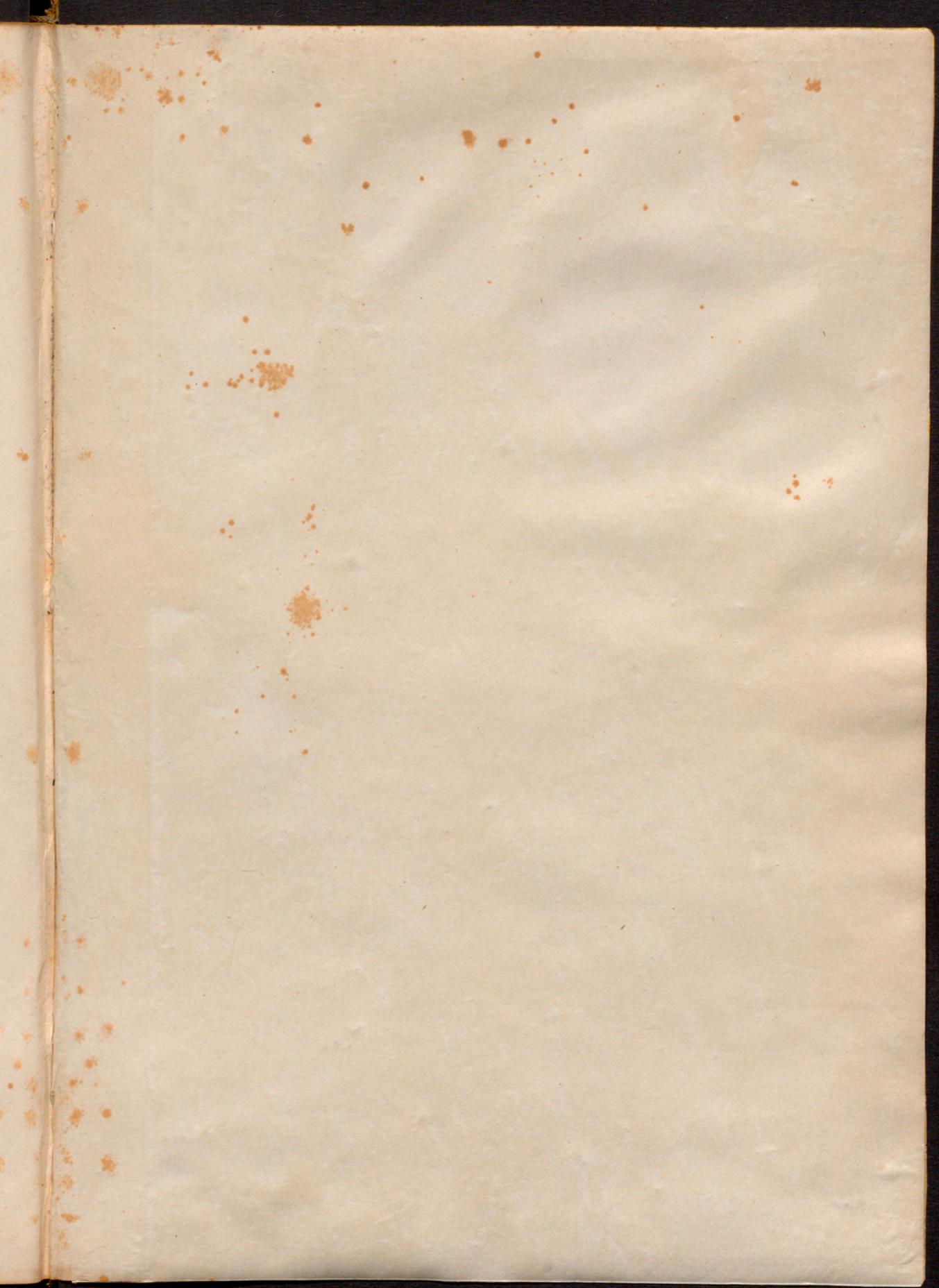
a .....

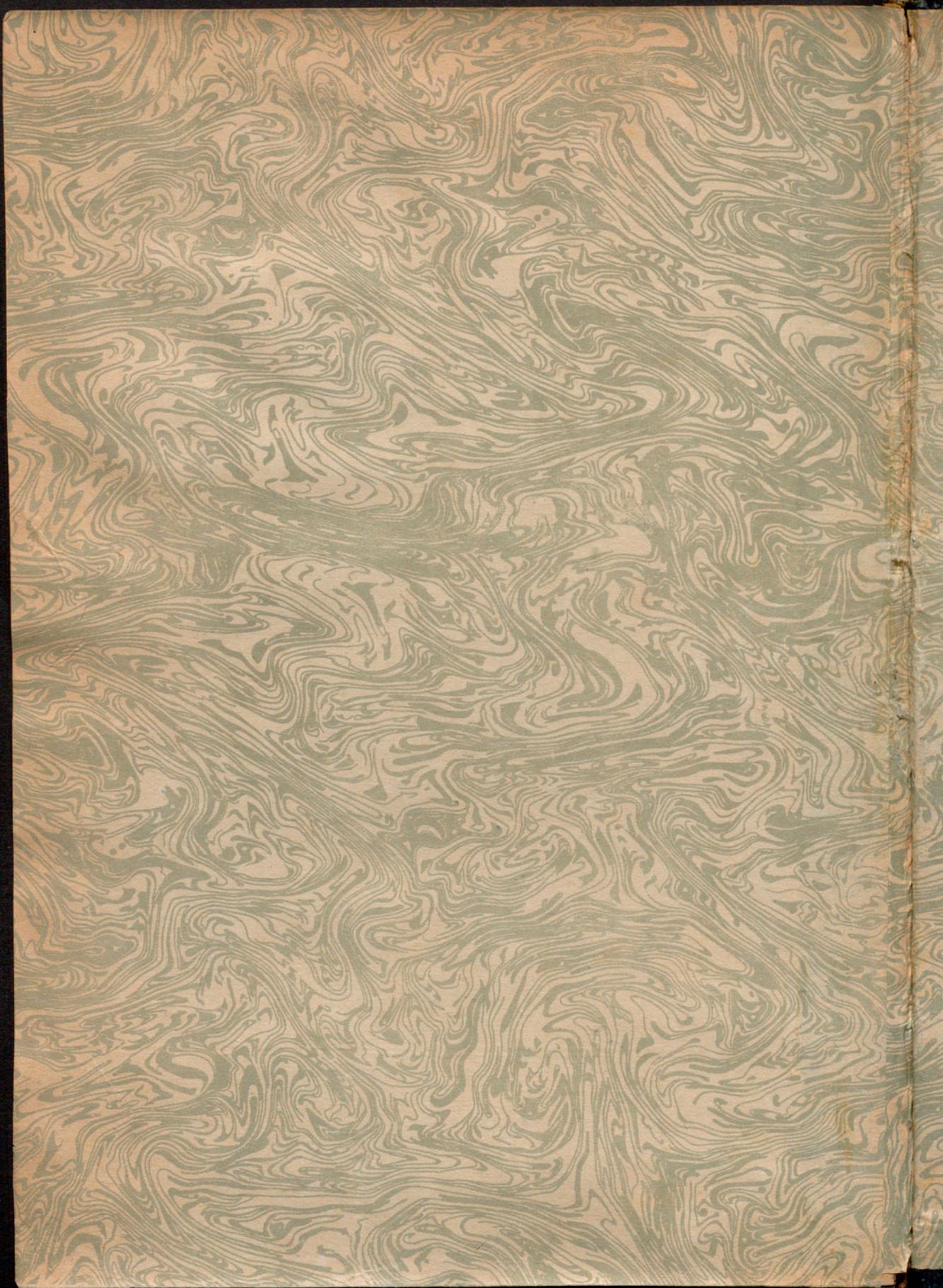
nario .....

ante .....









Documentación

Pº dº

P

INSTITUTO AMATLLER.  
DE ARTE HISPÁNICO

410

N.º Registro: **932**

Signatura: \_\_\_\_\_

X \_\_\_\_\_

Sala \_\_\_\_\_

Armario \_\_\_\_\_

Estante \_\_\_\_\_

SÁNCHEZ CANTÓN  
FUENTES LITERARIAS  
PARA LA HISTORIA  
DEL ARTE ESPAÑOL

III