

MANUAL

DEL

PINTOR DE HISTORIA.

MANUAL

DEL

PINTOR DE HISTORIA,

Ó SEA RECOPIACION DE LAS PRINCIPALES REGLAS, MÁXIMAS
Y PRECEPTOS PARA LOS QUE SE DEDICAN Á ESTA PROFESION.

POR

D. FRANCISCO DE MENDOZA,

Profesor de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado,
Seccion Elemental, etc., etc., etc.



MADRID

IMPRESA DE T. FORTANET

CALLE DE LA LIBERTAD. NÚM. 29

1870

Excmo. Sr. D. Carlos Luis de Ribera.

Muy Sr. mio: Adjunto remito á V. el MANUAL DEL PINTOR DE HISTORIA, que he escrito para su publicacion.

Por el preámbulo podrá V. ver cuál ha sido mi desco al ocuparme en este trabajo.

Nada más natural que moleste su atencion, como celoso Director de la Escuela Superior de Bellas Artes, y á cuyo cargo está la direccion de la ensenanza.

Desearé la examine y vea si he llenado el objeto que me he propuesto; por cuya molestia le quedará agradecido su afectisimo subordinado profesor y amigo q. b. s. m.

Francisco de Mendoza.

Madrid 9 de Setiembre de 1870.

ESCUELA SUPERIOR
DE
PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO.

DIRECCION.

PARTICULAR.



Sr. D. Francisco de Mendoza.

Mi apreciable amigo: He leído el MANUAL DEL PINTOR DE HISTORIA que se ha servido V. remitirme, y me es muy grato el felicitarle por su oportuno y esmerado trabajo.

Creo muy útil su publicacion, conviniendo con V. en la necesidad de tener reunido en un Tratado ó Manual las principales reglas, máximas y preceptos tan necesarios á los jóvenes que se dedican al estudio de las Bellas Artes; porque aun aquellas que á la viva voz del maestro se les enseña, las suelen olvidar con la mayor facilidad.

Aprovecha la ocasion de ofrecerse suyo afectísimo amigo y compañero q. b. s. m.

Cárlos Luis de Ribera.

15 de Setiembre de 1870.

AL LECTOR.

Me ha movido sólo al emprender este trabajo el deseo de poder prestar un gran servicio á la juventud que se dedica al cultivo de las Bellas Artes, y muy particularmente al Pintor de historia, llenando un vacío que he encontrado desde los primeros años de mi carrera, y que aún continúa; facilitando por este medio el que puedan aprender y tener á la mano desde los primeros años de estudio, las máximas, reglas y preceptos generales, y hacer aplicacion de unas y otros segun sus adelantos.

Estas doctrinas están adoptadas y sancionadas por todos los grandes maestros, tanto en sus escritos y tratados de Pintura, como en sus obras prácticas, observándose, respetándose, y sirviendo de enseñanza en todos tiempos: así que poco diré de nuevo, aunque emitiré alguna idea hija del estudio, y aún discutida y aclarada en controversias artísticas, tanto en España como en el extranjero.

Como no está establecido rigorosamente método ni costumbre alguna en las Escuelas para la enseñanza teórica de estas reglas y preceptos en toda su exten-

sion, teniendo cada uno que buscarse el modo de aprenderlas, leyendo á los autores indicados, de aquí la necesidad de hacer un tratadito que, recopilando lo expuesto, pueda estudiarse fácilmente y con poco coste, sin tener que acudir á dichas obras, que, si bien muy recomendables por su objeto y mérito, son demasiado enciclopédicas, algo difusas y sobrado incómodas de manejar, por su volúmen ó poca facilidad de encontrarlas; no siendo tampoco insignificante su coste para los que no cuentan con bastantes medios de fortuna.

He procurado recopilar nada más que lo verdaderamente útil y necesario, como son las proporciones del cuerpo humano, las reglas de composicion, las máximas y preceptos de colorido, y la armonia, gracia y belleza, omitiendo la anatomía y perspectiva, por haber clases especiales donde se enseñan teórica y prácticamente en toda su extension; abandonando tanto fárrago de doctrinas impracticables de algunos autores, especie de recetas que no pueden tener aplicación á la práctica.

Este tratado puede ser de provecho tambien y utilidad á los profesores encargados de la enseñanza, auxiliándolos y evitándoles la repeticion de doctrinas que suelen olvidar los discípulos con la mayor facilidad, como asimismo muy curioso para los amantes y aficionados á las Bellas Artes, á quienes servirá igualmente de guia para poder juzgar con más acierto y seguridad de una obra.

Desearé haber llenado con este Marmal el objeto

que me he propuesto, facilitando medios prontos y eficaces de ejecucion á la juventud artistica y estudiosa.

El plan que más á propósito he creido para establecer un orden conveniente, ha sido empezar por la simetría ó proporciones del cuerpo humano, como lo primero que se debe aprender para dibujar el natural y antiguo, pues con este conocimiento es más fácil obtener la correccion y exactitud del contorno.

Con la simetría, ó sean proporciones del cuerpo humano, se aprende, no sólo á dar con acierto y seguridad á cada miembro ó parte de que se compone la figura, sino que se adquiere tambien la facultad y el instinto de saber escoger de la naturaleza los modelos y cuerpos más perfectos.

Esta ciencia es la que hizo á los griegos tan superiores á nosotros. De estas proporciones se derivan la belleza, la gracia y el movimiento.

Es asimismo absolutamente indispensable el conocimiento de esta parte á los escultores, por su completa aplicacion á las estátuas.

DE LA SIMETRÍA Y PROPORCIONES

DEL

CUERPO HUMANO.

La base de la simetría ó proporciones del cuerpo humano, es la cabeza, ó rostro, de la cual se saca la proporción y simetría para todos los demás miembros de la figura ó cuerpo humano; y así, bien sea una ú otra la que se tome para este fin, se divide en cierto número de partes iguales, para que, sirviendo como de escala, se midan mejor, y se dé á cada uno su justo tamaño, y esto aun en los más diminutos, como son los artejos y uñas.

Lo más ordinario y comunmente establecido, y en lo que convienen todos los autores, es en dividir el largo de la cabeza en cuatro partes iguales, á las que se da el nombre de tercios, no obstante sean cuatro las divisiones, porque tres de ellos forman el largo de la cara ó rostro. Luego cada una de estas partes se divide en dos y se llaman sextos, y así, con estas divisiones y subdivisiones, se mide una figura de bella proporción.

DE LA FIGURA.

Alto y ancho, mirada de frente.

La figura humana bien formada tiene de alto ocho cabezas, repartidas en esta forma :

La primera, la misma cabeza, ó sea desde la coronilla ó parte superior del parietal á la punta de la barba.

La segunda, de la barba hasta la línea recta de los pezones de la tetilla.

La tercera, de la tetilla al ombligo.

La cuarta, del ombligo hasta la division del tronco.

La quinta y sexta, desde el tronco hasta la parte superior de la rótula de la rodilla.

Y la sétima y octava, lo restante de la pierna hasta la planta del pié.

Ancho, de frente.

Tiene de ancho el cuerpo, mirado de frente por los pechos, cabeza y media, ó sean seis tercios.

La misma medida tiene por las caderas.

Por la cintura tiene cinco tercios.

De lado, su grueso.

Por la cintura, su ancho es una cabeza, ó sean cuatro tercios.

Por los pechos tiene cinco tercios.

Y por las caderas igual medida.

Proporciones de la cabeza.

El largo de la cabeza, como ya se ha dicho al principio, se divide en cuatro partes.

Primera, del alto del cráneo al nacimiento del pelo en la frente.

Segunda, del nacimiento del pelo hasta el arranque de la nariz.

Tercera, toda la nariz.

Cuarta, de la nariz á la extremidad de la barba.

Esta última parte se dividirá en cuatro, para dar la colocacion á la boca.

De este modo: la primera parte para el labio superior; la segunda para el inferior, y las dos restantes para la barba.

La nariz tiene de ancho la mitad de su alto, ó sea un sexto.

La cara tiene de ancho dos tercios y un sexto.

Los ojos tienen de largo, desde el lagrimal á su extremo opuesto, un sexto.

El espacio que media entre uno y otro ojo es otro ojo, ó sea un sexto.

El espacio que hay á cada lado de los ojos hasta com-

pletar el ancho de la cara, es un sexto por cada lado. lo cual da el resultado del ancho de la cara.

El ojo se divide en tres partes iguales, y una de ellas es el diámetro de la pupila.

La oreja es igual al alto ó largo de la nariz, su ancho la mitad del alto: éste se divide en tres partes iguales, y la del centro es la proporción de su concha ó concavidad. La oreja se coloca dentro de las dos paralelas de la nariz.

Del cuello.

El cuello tiene de largo desde la oreja al hoyuelo de la garganta, dos tercios y sexto.

De ancho, por cualquier parte que se mire, dos tercios.

De los brazos.

Los brazos extendidos, haciendo ángulo recto con el cuerpo, tienen de largo lo mismo que tiene toda la figura de alto.

Cada brazo en particular, contando desde la articulacion del hombro hasta el extremo del dedo largo de la mano, tiene de largo tres cabezas y media, repartidas del modo siguiente: cabeza y media desde la articulacion del hombro hasta la del codo: una cabeza y tercio del codo á la muñeca, y tres tercios ó un rostro, que es lo mismo, para la mano.

El grueso mayor, tanto del brazo como del antebrazo, es poco más de dos tercios.

De la mano.

La mano, como acabamos de decir, tiene de largo tres tercios, ó un rostro.

Este largo de las manos se divide en nueve partes, para dar la proporción á los dedos en esta forma:

Mirada por la palma, cinco partes se da á ésta de largo, y las cuatro restantes á los dedos.

Mirada por la parte opuesta, es al contrario; cinco partes se dan á los dedos de largo, y las otras cuatro á lo restante de la mano, hasta la muñeca, advirtiendo que el primer artejo de los cuatro dedos es la mitad del largo de cada uno de ellos.

El dedo pulgar tiene de largo sus dos primeros artejos; se entiende hasta la articulación con la palma, un tercio.

El ancho de la mano, mirada en línea recta por la articulación de los dedos con la palma, tiene la mitad de su largo, que son cuatro partes y media, de éstas en que se ha dividido la mano.

La uñas en todos los dedos, son la mitad del artejo á que corresponden.

De las piernas.

El largo de las piernas es de cuatro cabezas, como queda demostrado en la medida general de la figura, y repartidas en la forma expresada.

El ancho de los muslos, por su nacimiento, es de tres tercios, ó un rostro.

Por la rodilla, el ancho es de dos tercios, y por lo más delgado, encima de los tobillos, sólo de uno.

Todo esto se entiende mirada la figura de frente: porque mirada de lado, esta última parte, encima de los tobillos, se aumenta un poco más. esto es, tiene tercio y sexto.

Por los muslos, en su nacimiento y rodillas, tiene el mismo ancho que de frente.

Del pié.

El pié tiene de largo una cabeza, ó sean cuatro tercios, no obstante que las estatuas antiguas tienen algo más.

El ancho medio rostro, ó sea tercio y sexto; lo mismo tiene de grueso ó alto, contando desde la planta á la articulacion con la pierna.

Su ancho por el talon es de un tercio.

Dividido el ancho del pié en tres partes iguales, se tiene la proporcion de los dedos, porque la primera division determina el ancho del dedo gordo; la segunda de los dos inmediatos, y la tercera de los dos restantes.

El alto del pié dividido lo mismo, en tres partes iguales, da igualmente el alto de los dedos, el cual es el de una de estas partes.

PROPORCIONES DE LA MUJER.

La mujer tiene las mismas proporciones que la figura del hombre: sólo en la cadera y vientre ha de ser algo más ancha que el hombre.

Lo mismo las piernas y los muslos: son un poco más gruesos, y van adelgazando hasta la articulación con el pié.

Su construcción en general es más redonda que en el hombre, y por consiguiente más suave, y ménos pronunciados los músculos.

SIMETRÍA Y PROPORCIONES DE LOS NIÑOS

EN LA INFANCIA.

Pongo la simetría ó escala de las proporciones de los niños en la edad infantil, para que aunque pasajera, por decirlo así, pueda, sin embargo, servir de auxilio y como de base siempre que haya necesidad de representar niños hasta la edad de siete años, facilitando y aclarando por este medio ciertas dudas que suelen ocurrir en este caso sobre la relacion de proporciones de los miembros del cuerpo respecto de la cabeza.

Á los niños de esta edad los dieron tambien los antiguos proporciones relativas como al cuerpo del hombre.

Considérase la infancia de los niños á la edad de tres años, cuando los miembros tiernos de su cuerpo se disponen á moverse, pues en esta edad se hallan en su medio crecimiento.

Descripcion de las proporciones de los niños.

La base ó escala para las proporciones de los niños es, como en el hombre, la cabeza, con la diferencia de que ésta

se divide en tres partes iguales, á las que se da tambien el nombre de tercios, y éstos se subdividen á su vez en mitades, llamadas sextos, como en la figura del hombre. Téngase, sin embargo, presente, que lo que dejamos dicho de la division en tres partes, se refiere á toda la cabeza, y que la del hombre se distribuye en cuatro, aunque una y otra division reciban el mismo nombre de tercios y sextos: y la aclaracion de esta diferencia queda hecha en la simetría de la figura del hombre.

Altura.

La altura de un niño de esta edad es de cinco cabezas, ó por mejor decir, su altura se divide en cinco partes, en esta forma: una parte á la cabeza, dos al cuerpo, y dos á las piernas, repartiéndose una de éstas en tercios y sextos, como dejamos expuesto.

De la cabeza.

Sabemos ya que á la cabeza se le da una de las cinco partes de su altura: un tercio desde el nacimiento del pelo en la frente hasta la parte superior del cráneo; otro del nacimiento del pelo hasta las cejas, y otro tercio de las cejas á la barba.

El largo de la nariz es de un sexto, mitad del último tercio.

El otro sexto se da á la boca y barba, dividiéndose este último en tres partes, una para el labio superior, otra para el inferior y otra para la barba.

El ancho del rostro es de dos tercios.

La garganta ó cuello tiene de ancho un tercio, y de alto otro; medio de éste, desde la barba á la oreja, y el otro desde la barba al hoyo de la garganta; de manera que en el perfil no se ve garganta entre la cabeza y el hombro.

Cuerpo, brazos y piernas.

Desde la barba hasta los pechos hay dos tercios, y de allí al nacimiento de las piernas una cabeza y un tercio, ó sean cuatro tercios.

Los muslos tienen de largo tres tercios, ó sea una cabeza hasta la rodilla.

Las piernas, desde la rodilla hasta la garganta del pié, miden dos tercios y un sexto de largo.

Los muslos de ancho un tercio y sexto.

De ancho las piernas por la pautorrilla, un tercio y un cuarto de tercio; por la garganta del pié, un tercio de ancho.

El pié tiene de largo dos tercios, y de alto un sexto.

Los brazos miden de largo, desde el sobaco hasta el dedo largo de la mano, cinco tercios.

La longitud de la mano es un tercio; dividido éste por mitad, la primera es para la palma, y la otra para los dedos.

El brazo consta de dos tercios, desde la muñeca hasta el codo, y de otros dos desde éste hasta el sobaco.

OBSERVACIONES Y REGLAS GENERALES

DE LA FIGURA.

Además de la simetría y reglas de proporción que dejamos explicadas, hay otras particulares muy útiles y dignas de tenerse presentes.

La primera de ellas es la estatura de la figura humana, que necesariamente debe procurarse sea bella y majestuosa, por ser el tipo más perfecto de la especie.

Lo general, conforme á las observaciones y estudios hechos por cuantos han escrito sobre esto, varía según los países. Buffon dice que la estatura general es de 1^m,624 á 1^m,730, y la gran talla varía hasta 1^m,760. Pellet de Montabert cree que el término medio de la talla del hombre no pasa de 1^m,625, y el sábio fisiologista Haller cree que debe alcanzar de 1^m,670 á 1^m,786; pero en esta opinión no está acertado, porque juzga por las tallas que generalmente hay en Suiza, donde son elevadísimas.

Así que, resumiendo todas estas opiniones, y según nuestros climas, puede ser una figura perfectamente esbelta y no pasar su altura de 1^m,624 á 1^m,678, y la de la mujer 1^m,625.

El artista, sin embargo, puede elegir el tamaño que le convenga y sea de su agrado, dándole las proporciones convenientes, pues las medidas ó tallas expuestas se refieren sólo á lo que se llama tamaño natural. No obstante,

una observacion haré, y es que el tamaño de 1^m,200 no es del mejor efecto, siendo insufrible y mucho peor en retratos de cuerpo entero, pues aunque las proporciones estén bien, hacen el efecto de enanos y hombres chiquitos.

La cabeza tiene su forma ovalada. En el hombre es un poco más cuadrada que en la mujer, y en los niños más redonda.

Los ojos son más largos que redondos; y respecto á las pupilas, hay que tener mucho cuidado de que giren y se muevan siempre á un lado.

La nariz sale tanto de la superficie de la cara como es su ancho.

Bajando dos perpendiculares por los extremos de la boca, dan el ancho de la barba, y de los nudillos de la clavícula que están á los lados del hoyuelo de la garganta.

Las orejas en los jóvenes deben ser más pequeñas y redondas que largas; en los viejos son más crecidas y grandes, así como las narices.

En los brazos y piernas, sobre todo, hay que tener presente que si un músculo sobresale hácia un lado, del otro se hunde el contrario á proporcion, á fin de que nunca haya por ambos lados una misma forma de contorno; porque observando bien el natural, así lo demuestra, y de otro modo hace malo y abalaustrado, y contrario á la verdadera forma de la naturaleza; regla y precepto fijo que se observa en las obras de los grandes maestros.

En las piernas se manifiesta la regla anterior muy marcadamente, porque los músculos caen siempre más por la parte interior que por la exterior.

La punta de la rodilla debe estar más alta que la corva.

El codo del brazo más adelante que la sangría ó doblez del mismo.

Los dedos de las manos más delgados hácia las uñas, que en su nacimiento.

En los dedos de los piés al contrario; son más gruesos en sus puntas que en su nacimiento.

Los cuatro dedos menores del pié están encorvados y juntos, al contrario de los de las manos, que están sueltos y libres.

El más largo de los dedos del pié es el inmediato al dedo gordo: los demás cada vez más cortos y retraídos, hasta el punto de que el más pequeño caiga enfrente del juanete del dedo gordo.

DE LA COMPOSICION.

Composicion es la buena disposicion y colocacion de las figuras, y de las demás partes de que consta el asunto ó cuadro.

Las partes de que se compone el asunto, unas son esenciales, y otras accidentales. Las esenciales son aquellas sin las cuales no puede subsistir ni presentarse con claridad el argumento; las accidentales son las que, sin ser absolutamente necesarias al asunto, pueden emplearse para expresarlo mejor y ponerlo al alcance de todo el mundo. Aquí entra el buen criterio del artista, en distinguir lo esencial de lo innecesario; la colocacion de los personajes y demás objetos, segun su importancia, dando la preferencia y mejor lugar al héroe ó héroes principales sobre los que no lo son tanto, de modo que sin dificultad ni embarazo se encuentren al momento, y no se titubée al verlos, comprendiendo desde luego el asunto que el artista se ha propuesto representar.

Así que, debe meditarse mucho sobre la eleccion del asunto, para que tenga interés, y el público ilustrado lo comprenda en el acto, y sea una página de la historia, que recuerde un hecho notable bajo cualquier concepto que sea: porque por bien ejecutado que esté, si el asunto no tiene interés, rebaja infinito el mérito de la obra.

Una de las máximas esenciales que dan belleza á la composicion, es no aglomerar muchas figuras ni demasiados objetos. Con la sencillez en la composicion se consigue el lucimiento del grupo principal, dándole espacio suficiente; siendo cierto que multiplicando indiscretamente los objetos, éstos estorban el goce de lo principal, y distraen la atencion de lo esencial.

Debe observarse en la disposicion del todo una distribucion perfecta, de la cual resulte un conjunto agradable: que haya unidad y dependencia recíproca entre el grupo principal y el accesorio; y para conseguir esto, puede tambien recurrirse á la variedad de sexos, edades y calidades, si el asunto lo permite.

No se debe omitir por negligencia ninguno de aquellos adherentes ó accesorios que segun el argumento y los principios de buena critica puedan contribuir á ilustrar y enriquecer la composicion y el hecho de que se trata.

Es menester, así que se ha escogido el asunto, leerlo muchas veces hasta dominarlo bien y saberlo de memoria, no concretándose sólo al párrafo que lo describe, sino leyendo toda la parte anterior y posterior, por lo ménos desde que el personaje ó personajes que constituyen el asunto elegido empezaron á figurar en la historia de que se trata, para poder conocer perfectamente el carácter, edad y demás circunstancias que describan exacta y totalmente su retrato físico y moral.

Debe el autor inspirarse en la época y estudiar bien el lugar y la escena; y si es en el campo, hasta el clima y la topografía del sitio en que se verificó el hecho; teniendo muy presentes las costumbres de las personas, y buscando con asiduidad los trajes propios de la época, y en caso que no se puedan hallar monumentos ó libros que lo digan, debe procurarse conocer las naciones de quienes recibieron sus costumbres, sus leyes, sus armas, sus muebles y su arquitectura, ó á lo ménos las naciones remotas ó cer-

canas de quienes tomaron las modas, como lo hicieron los griegos de los egipcios y los romanos de los griegos, á fin de dar todo el colorido y verdad posibles á la representacion, y causar al espectador una impresion agradable, presentándole el suceso tal y como pudo ser, é impresionando su espíritu, de modo que llegue á forjarse la ilusion de que realmente fué así y que pasa á su presencia.

De observar con rigor las reglas expuestas, se consigue no incurrir en anacronismos que desvirtúan y quitan mucha parte del efecto é interés á la obra.

Pensada bien la composicion, se debe procurar, como indicamos arriba, que la figura ó figuras que verdaderamente constituyen el asunto estén colocadas de modo que sean el objeto principal, y que sin querer fije en ellas su atencion el espectador.

Las demás figuras, que acompañan y sirven para evidenciar y manifestar más claramente el asunto, enriqueciendo la composicion, pueden colocarse segun convenga al buen agrupamiento y desenvoltura de la escena, pero tomando más ó ménos parte en la misma, y manifestando el interés debido.

La opinion de algunos autores que han escrito sobre el agrupamiento de las figuras, está acorde en fijar reglas sobre este punto, y dicen que el mejor número es el non en los grupos, como tres, cinco y siete; y que de los números pares son tolerables los que se componen de dos nones, como son seis, diez, etc.; los pares dobles nunca se pueden usar con gracia.

Tambien convienen en que cada grupo forme pirámide; pero esto, aun cuando se admita como regla general por ser de buen efecto y gusto, creo, y consultando sobre el particular, tanto obras antiguas como modernas, veo que no debe observarse servilmente; porque sin ese rigor, pero no abusando, se ven cuadros muy bien compuestos y de gran resultado; por lo que como pauta general, y por lo



útiles que pueden ser en muchos casos, deben saberse y tenerse presentes así esta regla como las anteriores.

Lo mismo puede decirse de que la composición en general forme siempre semicírculo, ya sea cóncavo ó convexo; porque de ambas maneras se puede colocar cómodamente lo principal y más necesario en el centro ó medio, lo cual suele producir excelente resultado.

Como dejamos expuesto arriba, siempre que sea posible, convendrá poner en la composición personas de todos sexos y edades, pues esto forma en la expresión y en la acción una agradable variedad.

Se debe huir del paralelismo, tanto en los grupos como en las figuras, en el todo y en cada una de las partes.

Es falta de buen gusto y produce mal efecto el no meter dentro del cuadro ó lienzo las figuras enteras en los grupos y figuras sueltas de primero y segundo término, cortando un brazo, una pierna ó parte del cuerpo, por no haber calculado bien la distribución de los grupos ó figuras.

Debe observarse en cada una de éstas el contraste ó contraposición en los miembros, la expresión, conveniencia, calidad y edad de las personas.

El contraste ó contraposición de los miembros consiste en que si se adelanta un brazo debe retroceder la pierna del mismo lado, y el otro brazo ha de retroceder también, y la pierna del mismo lado se debe adelantar.

Los dos brazos no deben avanzar igualmente, porque no se puede hacer retroceder las dos piernas sin que caiga la figura, faltándole el aplomo.

La cabeza tiene que inclinarse hácia donde el brazo esté levantado, y volverse á la parte donde la mano esté más avanzada.

Plantada una figura, el tobillo interior del pié sobre que descause, ha de corresponder perpendicularmente al hueco de la garganta.

Ningun miembro ha de formar ángulo recto, ni jamás dos miembros han de ser paralelos uno á otro.

Nunca una mano ha de estar del todo frente á la otra.

Ningun extremo ha de formar línea perpendicular ni horizontal con otro, ni ha de haber un pié y dos manos, ni dos piés y una mano que formen línea recta, porque esto sería muy grande error.

Ninguna cabeza debe estar horizontal ni perpendicular con otra.

Nunca dos miembros deben estar á distancia igual entre sí, ni verse dos brazos ó dos piernas de una misma figura en escorzo igual.

Ningun miembro debe estar repetido; si muestra la parte exterior de la mano derecha, procúrese manifestar la palma de la izquierda; y finalmente, que siempre se trate de presentar las partes más hermosas, que son en general todas las junturas, como el cuello, espaldas, codo, pecho, el lado ó ijar, las rodillas, tobillos y espinazo; por dos razones: la primera, porque en los extremos se puede mostrar gran ciencia y capacidad; y la otra, porque el pecho y la espalda son las partes más bellas para unir en un grupo gran masa del mismo color agradable, como es el de las carnes.

En las mujeres, cualquier parte desnuda es muy grata á la vista; pero se debe saber que ocultando algunas partes con artificio, se aumenta su hermosura y gracia, siendo cierto que un pecho que no está enteramente descubierto parece mucho mejor, lo mismo que sucede con otras partes, que escondiéndolas tienen más gracia que si se viesan enteramente.

La variedad es esencialísima, y para lograrla se ha de procurar mostrar todas las partes más bellas del asunto en general, y de cada figura en particular.

Es indispensable hacer boceto de todo cuadro de composición que se quiera pintar, porque se engañará mucho

el que en un ensayo de composicion se contente con cierto aspecto de líneas, y no las someta á la prueba del efecto del color y de los otros medios que ponen cada cosa donde corresponde, determinando los espacios, distinguiendo los objetos, atándolos y ciñéndolos á ciertos límites en sus necesarias relaciones de unos con otros.

Si no se emplean estos medios materiales de buscar el efecto, sobre todo en las líneas de una composicion y claro-oscuro, se expone el autor á dejar en el aire su valor y contraste cuando pase á la ejecucion de la obra, viéndose obligado á hacer cambios cuya necesidad no ha podido prever por falta de este ensayo y estudio preliminar; y aún así se hacen muchas veces algunas alteraciones, pero con más seguridad de acierto.

Para adquirir facilidad en la composicion y dar cierta gracia y correccion á las figuras que en ella entran, es muy útil y necesario dibujar mucho, copiando las obras que existen grabadas al agua fuerte de los grandes maestros, y en especialidad las de aquellos que están reconocidos como los mejores compositores y dibujantes.

Esta práctica facilita y da gran soltura al pensamiento y la mano para agrupar bien las figuras y presentarlas de una manera clara, comprensible y de lucimiento, lo mismo que cuando se encuentra uno en el caso de explicar de repente el movimiento ó colocacion de una figura cualquiera.

Esto se entiende sólo para toda clase de bocetos, ya sean al lápiz sobre papel, ó ya coloridos sobre lienzo, partiendo del principio de que éstos siempre son de memoria y en pequeño tamaño.

DEL COLORIDO.

Esta parte es una de las más esenciales, y creo poder decir una de las primeras que constituyen los grandes artistas, como lo son en la escuela Española Velazquez, Murillo, Zurbaran, Alonso Cano y otros; en la Italiana, ó sea Veneciana, Ticiano, Veronés, Tintoreto y tantos otros, y en la Flamenca, Van-Dick, Rubens, Teniers y la mayor parte de sus pintores notables, debiendo á esa cualidad la grande importancia de que gozan en el mundo artistico, por las muchas condiciones que se requieren para poder adquirir el título de colorista.

El colorido, segun Liotard, es la imitacion más perfecta de todos los colores que nos muestra la naturaleza. Por el color es por lo que se puede reproducir bien las sombras que nos ofrece: facultad que es la parte más esencial y la más difícil de expresar. El color, pues, debe ser verdadero, vivo sin ser crudo, y dulce sin ser frio; se debe evitar la monotonía repugnante, que jamás presenta la naturaleza, y variarla todo lo posible, pero sin separarse de la verdad.

He dicho la primera parte ó la más esencial, porque con ella y un dibujo correcto y regular composicion, se satisface al crítico y á cuantos examinan la obra, siendo más esencial en un cuadro porque llena y hace más efecto.

Es más difícil ser buen colorista que buen dibujante, y la razón es bien sencilla: los contornos del cuerpo se ven muy claramente; los colores de la naturaleza varían á lo infinito por la mayor ó menor distancia ó el grado de luz donde son vistos. Hay también una infinidad de objetos cuyo color no se determina bastante, como por ejemplo, las carnes, que están compuestas de colores más ó ménos rojos, amarillentos, azulados grises y aun verdosos muy indeterminados, á lo cual debe agregarse el tono exacto y la verdadera imitación de las sombras. Pero no siendo mi propósito en este Manual tratar cuestiones filosóficas sobre el arte, paso á emitir las máximas y preceptos que sobre el particular creo más útiles.

Sobre el colorido es imposible dar completamente reglas fijas. Todos los escritores antiguos y los últimos del siglo pasado, como Palomino, Mengs y algún otro extranjero, quisieron hasta cierto punto sistematizar esta doctrina prescribiendo algunas reglas.

No pueden ponerse en duda sus grandes conocimientos teóricos y prácticos, ni la utilidad y servicio que han prestado á las Bellas Artes con la exposición de algunos de sus principios en ciertas materias; pero al dar reglas de colorido no es prudente seguirlos, porque más que verdaderas máximas, son sus prescripciones una especie de recetas inaplicables en la mayor parte de los casos, y por lo tanto, del todo viciosas.

Esta teoría del colorido es imposible, como dejo indicado, tratarla á fondo; con el estudio individual de los grandes coloristas venecianos, flamencos y españoles, y ciertas máximas generales que pueden ser muy útiles, se conseguirá formarse uno á sí propio, porque sería inútil el empeñarse en hacer coloristas, tanto más, cuanto que esta parte depende de la organización del individuo, pues aunque influya algo la dirección del maestro, y veamos épocas de coloristas, éstos no lo han sido de sentimiento.

Por lo tanto, expondré, según mi propósito, algunas máximas y preceptos que podrán ser muy provechosos en su acertada aplicación.

La belleza del buen colorido consiste en la justa imitación de los colores de la naturaleza ó de los tonos de color que tiene cada cosa; que este tono graduado sea el mismo en las luces, en las medias tintas y en los oscuros: de manera que cada color ó tinta vaya graduándose y conservando su origen según la falta de luz y la interposición del aire y distancia entre los objetos y nuestra vista, el cual dulcifica la brillantez en los más distantes, conservándola algo más en los cercanos, de suerte que resulte hermoso, lucido y vigoroso, al paso que suave.

La experiencia y los estudios que he hecho en los grandes coloristas españoles, venecianos y flamencos, y lo que sobre ellos se ha escrito, me han hecho observar la parquedad en el número de colores que ellos usaban y ponían en su paleta. Además hacían uso común y casi general de los colores que pudieran llamarse nativos, como los minerales, vegetales y animales, empleando muy poco ó nada aquellos que se producen por medio de las combinaciones químicas; y en esto encuentro la razón natural de que lo artificial tiene menos vida y duración que lo real y positivo.

A la preferencia de los colores expuesta arriba, como también á su corto número, practicada por los grandes maestros, se atribuye, además de su gran capacidad en usarlos, el que sus obras sean modelo de color, y su estado de conservación tan bueno, que se cree hayan ganado en lugar de perder con el tiempo esas magníficas obras que admiramos. Otra buena máxima y muy esencial para conseguir buen resultado en la pureza y conservación del color, y que no se altere cuando empieza á secarse y á hacer asiento, es acostumbrarse á fijar la atención sobre el objeto que se va á pintar, y colocar de una vez cada tinta

en su lugar y donde corresponde, procurando no equivocarse, poniendo donde deba haber claro media tinta, y donde media tinta oscuro.

Esta máxima suele mirarse con indiferencia: con poner otra tinta encima se cree remediado el yerro; y en efecto, se remedia por el momento; pero sus consecuencias se dejan sentir en breve, pues el color luego que va sentándose y secándose, pareciendo al principio tan brillante y agradable, desaparece al poco tiempo y se convierte en un color falso ó impropio; en cualquiera, menos en el que debia ser: inconveniente que puede remediarse algun tanto con observar la máxima expuesta arriba.

Es menester tener presente que el blanco sobre todo, ó color de cuerpo, si se abusa de él en la mezcla con los oscuros, hace éstos pesados y poco transparentes, tomando un aspecto de piedra, plomo ó madera, insufrible y de pésimo efecto.

Los grandes coloristas nunca han usado el blanco puro como masa, sino sólo en toques sueltos de luz brillante; porque además de hacer duro y seco, cambia con el tiempo, y toma un viso amarilloso desagradable, debido al aceite de que está impregnado.

En las carnes y masas claras, por supuesto mezclado como tinta, les donde no se debe escasear; mas no así en los oscuros, donde como dejamos dicho, se debe economizar y evitar su mezcla, para no quitar la transparencia á los mismos.

Tampoco se debe abusar en las carnes morenas ó tostadas del albayalde ó blanco, porque sucede lo mismo que en los oscuros; les quita la transparencia sanguínea, y convierte las tintas en maderosas y frias.

Por último, para que se sepa y tenga presente todo aquello que pueda contribuir á un buen resultado, advertiré que el lienzo sobre que se vaya á pintar esté muy seco y de algunos meses preparado; que su imprimacion sea clara;

lo primero, porque siendo así hay más seguridad de que esté seca, y evitar el que lo que se pinte hoy, mañana cambie, y se vuelvan los colores; y lo otro, porque si es oscuro, el cambio es más radical, y suele engañar para dar consistencia á la entonacion general de la obra.

No obstante lo que dejo expuesto respecto á que la imprimacion de los lienzos sea clara, diré que he observado y analizado en los coloristas españoles, que han usado muchas veces de imprimaciones de color rojizo; esto indudablemente facilita la entonacion, y con ménos trabajo se consigue ésta, y la transparencia en los oscuros; pero tambien si se quiere sacar demasiado partido del tono de la imprimacion restregando mucho los oscuros, andando el tiempo domina más la tinta rojiza y da mal resultado; por cuya razon es preferible la imprimacion clara.

No queriendo omitir nada de lo que pueda ilustrar al principiante, le prevendré que como sus primeros estudios para aprender á manejar el color, deberán ser haciendo copias, procure que éstas, sin perder en nada el tono general del original, sean un grado más claras; porque debe considerar, que si á sus copias les da la patina que ha adquirido con los años el original, se le oscurecerán y perderán mucho, cuanto más tiempo pase. Igualmente, que para aprender á manejar el color, y adquirir gusto y belleza en el mismo, prefiera siempre las escuelas y los grandes maestros ya indicados, y despues y siempre estudie por el natural, que es el verdadero maestro.

El pintor que quiera tener originalidad en sus obras y brillar segun su talento y genio, no debe proponerse nunca imitar servilmente á este ó el otro autor, porque irá siempre muy detrás del que imita, y concluirá por ser un pintor amanerado: estudie como hemos indicado; pero cuando haya de crear, obre libre y espontáneamente, segun le sea más de su agrado y sentimiento.

DE LA ARMONÍA.

La armonía en pintura, es el acorde que produce la belleza de un cuadro; es la union y consonancia de las partes entre sí y con el todo; es la modificacion y coordinacion, y el orden de las partes ó de los elementos del cuadro.

Resulta que la armonía debe tener lugar, tanto en la disposicion de las líneas, como en las expresiones y las acciones de los personajes, como en los tonos, los colores y toda la ejecucion.

En una palabra, la armonía es el carácter más dominante de la belleza: los tonos del color y la reconcentracion de la luz en un punto, comunicándola gradualmente á los demás, producen más que nada la armonía.

La armonía en pintura es una de las partes integrantes é inseparables del buen colorista; así que las máximas y reglas que se pueden dar, están en íntima relacion con las ya expuestas para el colorido.

La armonía es la que hace aquel efecto que gusta á los ojos, como en música gusta á los oidos.

La máxima general que debe observarse despues de lo indicado arriba, para dar armonía á un cuadro, es comunicarle el tono propio de la luz que recibe directamente: si, por ejemplo, recibe la luz del sol será una entonacion caliente, vigorosa y un tanto rojiza; y si no recibe más que

sus efectos, es decir, la luz general que produce y nos alumbra, no dejará de ser vigorosa, pero podrá ser ménos caliente; y así, segun la luz que le ilumina, tendrá el tono local la obra, la cual deberá reinar en todo el cuadro por el reflejo mútuo que se dan los colores de los objetos unos á otros, y á ello contribuye la interposicion del aire entre aquellos y éstos, dulcificándolos y quitándoles la crudeza que por lo regular tienen mirados aisladamente.

Por lo tanto, debe haber tal relacion entre unas tintas y otras, que parezca, y en su mayor parte con verdad, que un color se enlaza, ó mejor dicho, participa del inmediato con que se toca y une.

Un toque ó masa clara fuera de su lugar, y que no participe de la relacion y escala arriba expuesta, desentona y desarmoniza un cuadro; y así como en una orquesta, una nota dada por un instrumento fuera del tono general de los demás y de la sinfonia ó pieza de composicion musical, hiere el oido, lo mismo sucede en pintura á la vista, que desarmoniza una obra por estar un claro ú oscuro fuera de su lugar, ó lo que es lo mismo, usado indebidamente.

Uno de los medios, y muy sencillo, para conocer esta falta, es ponerse delante del cuadro á cierta distancia, y recogiendo la vista y fijándola en donde uno se ha propuesto la mayor luz, desparramar la mirada por el resto del cuadro; indudablemente se tropieza al punto con la parte chillona y que desentona la obra.

Obsérvese tambien en los grandes coloristas lo poco que han empleado los colores enteros: los flamencos especialmente, han usado mucho lo que llamamos medios colores para todas sus tintas, ó los colores enteros, apagados su brillantez por medio de mezclas con otros; lo cual no puede decirse que sea un recurso sólo para buscar la armonía, sino que bien analizado, es la verdad de la naturaleza.

En el momento en que se separa un poco un objeto de

nosotros, pierde la fuerza de su brillantez; y como para copiarlos y verlos sea forzoso separarlos, no deja de haber razon para hacerlo así: no digamos si el objeto se ha separado más y más, pues entónces es tal el cuerpo atmosférico que se interpone, que concluye por perder hasta su verdadero color, y toma el de la atmósfera que le rodea.

Esta parte de armonía, enlazada con la verdad del color, todos los grandes artistas citados al principio la poseen, por ser inherente la una á la otra; y así lo comprendió más que otro alguno nuestro gran Velazquez, y por eso sus cuadros tienen tal verdad, que engañan y sorprenden.

Estas máximas ó reglas fijas, áun cuando los flamencos se hayan distinguido más, todos los grandes coloristas las observan, y es indispensable tenerlas muy presentes si ha de darse armonía y reposo á una obra, cuyo fundamento principal es la distribucion dulce y relativa de la luz, y lo templado de tonos y colores.

DE LA GRACIA.

La gracia en pintura se comprende, pero es casi imposible de definir: así como de una mujer nada hermosa se suele decir que tiene un no sé qué de gracioso, que á veces le falta á otra más linda, por esta razon es más fácil de ser comprendido que explicado.

Sucediendo esto en la naturaleza humana, ¿qué extraño es que en el arte acontezca lo propio?

La gracia es una excelencia que jamás ha podido expresarse con palabras; es un don dado al hombre por la divina Providencia; por lo que los preceptos, si puede darse alguno, más bien llegan á confundir que á enseñar.

A pesar de todo, y segun opinion de algunos autores, haré una observacion. Uno de los medios que pueden tenerse presentes, es dar á las figuras movimientos moderados, fáciles, amorosos, y más humildes que arrogantes; dulzura y suavidad en el contorno, y expresion y ejecucion fácil, variada, sin incurrir en lo mezquino.

Gracia hay en el contorno ó dibujo; la hay en el color, la hay en la composicion, en la armonía y entonacion de un cuadro: muchos la confunden con la belleza; pero ésta no es más que una parte de ella que reside en las formas; otros con la armonía, siendo así que ésta sólo tiene conexion con el color: sin embargo, sin todas estas

cosas referidas, no hay gracia en pintura, y mucho ménos sin la variedad, porque por bella que sea una cosa, si es uniforme no puede tener gracia: por ejemplo, si á un contorno de lápiz se le deja en un mismo grueso y fuerza, no completará su gracia; pero si á éste se le da en ciertos puntos más fuerza y grueso, se conseguirá la gracia, lo cual demuestra la necesidad de la variedad para obtener este resultado.

La gracia en el contorno consiste en aquello que llamamos elegancia. Esta elegancia se puede hallar aun donde no hay correccion, porque ésta corresponde á la belleza, y la elegancia á la gracia.

En un cuadro, una de las cosas que dan gracia es el fijar en un solo punto la mayor y más brillante luz, lo cual está en relacion con la armonía; y el buen colorista la observará dando acorde á la obra, evitando, por las razones expuestas, que no haya otra ni otro oscuro más del necesario en todo el cuadro.

Y repitiendo lo que hemos dicho al principio, de la imposibilidad de dar reglas fijas para definir la gracia, me concreto á las indicaciones hechas para contribuir algo y nada más á mi propósito, porque la gracia la lleva consigo el artista en la manera de ver y ejecutar, y así se practica, pero no se comunica.

DE LA BELLEZA.

En idéntico caso que con la gracia, nos encontramos con la belleza; es su hermana inseparable, se produce del mismo modo, se comprende, se ejecuta, pero no se enseña; es otro don de la Divinidad; no se adquiere por cálculos ni racionios.

La belleza es la imágen de la perfeccion posible: jamás se hace visible la perfeccion sin producir belleza, ni hay belleza que no muestre la perfeccion del objeto en que se encuentra.

Poco se puede añadir ni explicar por las razones expuestas; sin embargo, apuntaré lo que únicamente es posible decir, á saber: que uno de los medios para expresar la belleza, es valerse de un estilo sencillo y depurado de superfluidades; que no se eche de ménos nada de lo esencial; que cada cosa lleve en sí el sello de su dignidad ó de la cualidad con que más la ha distinguido la naturaleza.

La ejecucion debe ser individual, y más delicada que sublime; de tal manera, que sea suficiente para darnos idea clara de la posible perfeccion.

La idea más perfecta de la belleza en las obras de arte, sólo la poseyeron en lo antiguo los griegos; por eso sólo se puede estudiar en las estátuas que se conservan de aquellos tiempos.

La belleza existe siempre: puede mudar de carácter, según el sugeto en quien se halle; lo mismo puede existir en una hermosa doncella, que en un guerrero; en un jóven, que en un viejo; en una figura de formas fuertes, que en otra de formas dulces y suaves; todas pueden ser de diverso carácter, y sin embargo, todas pueden tener belleza.



ÍNDICE.

	<u>Págs.</u>
Al lector.....	9
Simetría y proporciones del cuerpo humano.....	43
De la figura.....	45
Proporciones de la mujer.....	21
Simetría y proporciones de los niños en la infancia.....	23
Observaciones y reglas generales de la figura.....	27
De la composición.....	31
Del colorido.....	37
De la armonía.....	43
De la gracia.....	47
De la belleza.....	49