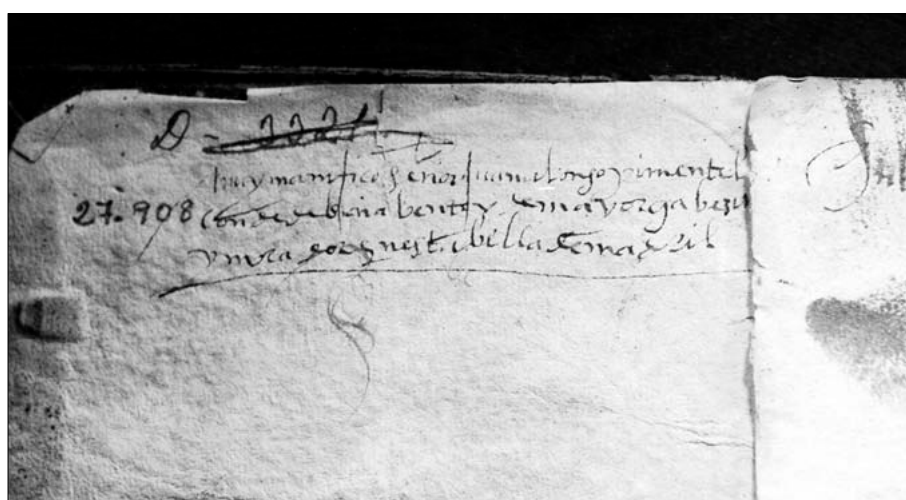


"Reglas para pintar"

Un manuscrito anónimo
de finales del siglo XVI



Rocío Bruquetas Galán

La Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela guarda un manuscrito de finales del siglo XVI, cuyo encabezamiento, "Reglas para pintar...", que hemos tomado como título, resume claramente su contenido. El texto se halla encuadernado entre dos impresos: las "Medidas del Romano" de Diego de Sagredo en su edición lisboeta de 1541, y el "Libellus artificiosus omnibus pictoribus, statuariis, aurifabris, arculariis, lami-nariis & culturiis fabris", impreso por Hainrich Vogther en Estrasburgo el año 1539.

La primera noticia sobre este manuscrito nos la proporcionan Fernando Marías y Agustín Bustamante en su edición de "Las Medidas" de 1986¹, quienes lo describen como una cartilla de enseñanzas prácticas sobre pintura de un "hipotético pintor quinientista". Efectivamente, se trata de un pequeño manual² de carácter técnico en el que se compendian una serie de fórmulas y consejos variados sobre los diversos procedimientos pictóricos, seguido de una relación de figuras alegóricas.

Desconocemos la datación exacta del manuscrito. Aunque hay una fecha escrita en la última página del

"*Libellus*", al final del libro, (en la villa de medina del campo a quatro días del mes de octubre año...) que podría habernos orientado ya que es letra de la misma mano que el texto, desgraciadamente el año aparece totalmente borrado. La grafía es de finales del siglo XVI y el estilo de la encuadernación, mudéjar con motivos ornamentales renacentistas en oro, estilo que perdura plenamente a lo largo de todo este siglo, tampoco contradice esta fecha. Hay que tener en cuenta que el ejemplar se encuadernó contemporáneamente a la escritura del manuscrito, pues en la página 10 el autor hace constar que *el qual libro* (Las Medidas del Romano) *está encuadernado con este al principio del*.

Sí podemos conocer quién fue uno de sus poseedores, ya que en la primera hoja del libro se lee, a modo de dedicatoria: "*muy manífico señor Juan alonso Pimentel conde de Benavente y mayorga bezino y morador en esta billa de Madrid*". Debe tratarse del octavo conde de Benavente, Juan Alonso Pimentel Herrera (fallecido en 1621), que fue presidente del Consejo de Italia, Virrey y Capitán General de Valencia y Nápoles y Mayordomo Mayor de la Reina doña Margarita de Austria³. Otros dos nombres figuran en el libro, de los que nada podemos decir. Uno corresponde a otra dedicatoria, "*a mi señora aguela elbira rodriguez*", que aparece escrito a mano en la segunda hoja, y otro, en letra impresa, en la portada del "*Libellus*", que dice "*Es de Pero Miguel*". Este último debe corresponder a un previo poseedor del "*Libellus*", antes de ser encuadernado junto con las otras dos obras.

Tampoco las indagaciones realizadas en los inventarios de la Biblioteca Universitaria de Santiago nos han proporcionado alguna orientación sobre el origen del manuscrito. El ejemplar figura en el catálogo de Bustamante (1948)⁴, pero no se hace ninguna mención sobre su procedencia. No aparece en los antiguos inventarios de la Biblioteca, como el catálogo de manuscritos de 1840 o los índices de la Librería del Monasterio de San Martín Pinario, ni tampoco en el de la importante donación del escultor Felipe de Castro (finales del siglo XVIII), aunque no se descarta que proceda de este legado, ya que no se llegó a hacer el inventario completo⁵. La pertenencia a un conde de Benavente también nos hizo suponer que el ejemplar pudiera proceder de la colección donada por la Casa de Osuna a la biblioteca de la Universidad de Santiago en 1891. Sin embargo, no se halló en este inventario ningún título correspondiente a la obra de Sagredo, a pesar de contener numerosas obras de tema artístico⁶.

La mayor parte del contenido del manuscrito se dirige hacia la práctica y utilización de los materiales pictóricos: desde cómo preparar los lienzos, tablas o muros para pintar, hasta la forma de trasladar el dibujo al soporte, o cómo moler los pigmentos, fabricar pinceles y elaborar las tintas y aceites. Sin abordar apenas aspectos teóricos, introduce también unas mínimas nociones de anatomía basadas en Las Medidas del Romano, como el propio autor indica, que ilustra con unos toscos apuntes copiados del modelo humano propuesto por Sagredo.

Finaliza la pequeña obra con una descripción de representaciones alegóricas sobre virtudes, vicios y otras figuras simbólicas, en clara relación algunas de ellas con Alciato y Cesare Ripa. Los repertorios de representaciones alegóricas, cuyos modelos, por lo general, tienen un origen italiano, constituían un importante instrumento y guía para los pintores, ya que una de sus principales fuentes de trabajo eran los numerosos actos conmemorativos, civiles o religiosos, que tanto proliferaron a lo largo de los siglos XVI y XVII. Las decoraciones levantadas para estos actos se llenaban de alegorías, jeroglíficos y emblemas y este lenguaje simbólico se va a hacer muy popular a finales del siglo XVI y principios del siguiente, no sólo en los ambientes cortesanos. El conocimiento de los modelos más usuales era, pues, obligado para los pintores.

Es clara la intención didáctica del autor al encuadernar, junto a las *Reglas para pintar*, los impresos de *Las Medidas del Romano* y del *Libellus*. El papel que juega "*Las Medidas*" en las artes del siglo XVI es sobradamente conocido y, como se refleja en el manuscrito, los cánones de la figura humana que propone Sagredo suponían también una importantísima guía para los pintores. El otro impreso, el "*Libellus*", es una recopilación de estampas sobre diversos tipos humanos, tocados, dibujos anatómicos, armas, elementos arquitectónicos, etc., cuyo probable objetivo en este caso no era otro que el de proporcionar modelos a los pintores, al igual que las descripciones alegóricas del manuscrito. Todo el conjunto supone, por tanto, un compendio de pautas, reglas y recomendaciones destinadas al aprendizaje de pintores incipientes.

Pero desde nuestra óptica, el mayor interés del manuscrito radica en la abundante información que nos ofrece sobre los procedimientos pictóricos de la época y el uso de los materiales, información tanto más valiosa en cuanto que, como se puede deducir de la lectura del texto, parece estar derivada directamente de la experiencia práctica de un pintor anónimo de finales del siglo XVI.

Efectivamente, las técnicas descritas concuerdan plenamente con la práctica pictórica habitual en estas fechas. Por ejemplo, parece lógico que el autor se extienda más al hablar de la preparación de los lienzos como soporte de pintura, mientras que a la de las tablas apenas dedica sólo una línea. Como se sabe, hasta el último tercio del siglo XVI la madera se utilizaba de forma preferente para la realización de las "historias de pincel al óleo" de altares y retablos, ya que este género, que representaba el máximo grado al que podían aspirar los pintores según las rígidas estructuras gremiales imperantes en ese tiempo, reclamaba un material noble y perdurable como era la madera. El lienzo, mucho más frágil, se relegaba a otros géneros inferiores, bien por su menor coste, bien por su idoneidad para los grandes formatos, como la llamada "pintura de sargas" o "de cortinas", que englobaba además la pintura de carácter decorativo, conmemorativo o teatral, e iba ligado a una técnica propia, el temple de cola. Raramente lo encontramos, pues, asociado a las "historias de pincel" de los retablos. Pero a partir del último tercio del siglo XVI el lienzo va a sustituir gradualmente a la ma-

dera en este género, hasta desbancarla totalmente en la centuria siguiente, para quedar unido, ya de forma permanente, a la técnica del óleo.

En España, la introducción del lienzo en las pinturas de los retablos va a estar determinada por la influencia que ejercieron los pintores de la corte y aquellos otros que, como El Greco, deben a su formación veneciana una innovadora forma de operar con el óleo y un uso particular de los materiales. La gran aportación

diversas variantes, a la venta en cualquier tienda de lencería española, se generalizará rápidamente entre nuestros pintores.

Pero lo que favoreció el empleo de estos tejidos fue su mayor anchura respecto a los lienzos ordinarios, ya que, como indica el autor del manuscrito, permitían construir soportes de gran tamaño sin necesidad de antiestéticas costuras⁹. Muchos conciertos de obra de finales del siglo XVI y del XVII incluirán entre sus con-



de Venecia no fue tanto el empleo en sí del lienzo sino la sabia combinación de los recursos que ofrecía este soporte con una novedosa explotación de las posibilidades técnicas del óleo. Las pinturas de los altares de la Basílica de El Escorial, así como los realizados por el pintor cretense en Toledo, son los primeros ejemplos de pintura al óleo sobre lienzo, bajo esta nueva concepción, que encontramos en nuestro país.

El tipo de tela utilizado en todos ellos son las llamadas telas de lino adamascadas, caracterizadas por un tejido de sarga irregular que forma dibujos geométricos de rombos más o menos complejos. En España se conocían con el nombre de *manteles alemaniscos*⁷ (lo *maniscos* dice el manuscrito), o simplemente *manteles*, pues su destino fundamental eran los ajuares domésticos. Aunque ya desde la Edad Media Alemania era la principal productora y proveedora de este tipo de lienzos para toda Europa, incluida Venecia, es en esta región donde se empiezan a utilizar por primera vez como soporte de pintura, simultáneamente a otros tejidos, como el de espina de pez, que caracterizará a la escuela veneciana⁸. Mientras que los tejidos de espina de pez, tan frecuentes en las obras de Tiziano, Tintoretto y Veronés, no se encuentra en ninguna obra española, el recurso a los *manteles* y sus

diciones el empleo de *mantel* como garantía de calidad, igual que ocurría con otros materiales¹⁰.

Para cuadros de menor tamaño, o cuando no se podía sostener el elevado coste de los *manteles*, se recurría a lienzos más vulgares, como el angeo o el *brin* de melinge de que habla el manuscrito. Eran tejidos de lino o cáñamo de ligamento sencillo, que por su menor anchura (alrededor de un metro por lo general), requerían costuras si el cuadro sobrepasaba estas medidas¹¹.

Los aparejos que describe el texto son, así mismo, un resultado lógico de la evolución de los tradicionales usados en la pintura sobre tabla para adaptarse a las necesidades de un soporte flexible como es el lienzo. Aunque menciona en primer lugar los realizados a base de cola animal, yeso y harina, aclara enseguida que es mejor prescindir del yeso y pasar directamente a una imprimación de color aglutinada con aceite. Los aparejos tradicionales para pintura sobre tabla, consistentes en varias capas de yeso y cola animal, no servían para la pintura en lienzo pues resultaban demasiado gruesos y quebradizos. La tela necesitaba unas capas preparatorias más sutiles y flexibles. Vasari, que se hace cargo de las nuevas necesidades, describe un sistema especialmente indicado para pinturas que deben

transportarse muy parecido al que recomienda el manuscrito. Dice que los lienzos no se deben enyesar sino cubrir con una pasta de harina, aceite de nuez y albayalde, después de haber aplicado varias manos de cola diluida para impregnar e impermeabilizar la tela¹². Aunque en el siglo XVI se siguen empleando las preparaciones de yeso mate y cola en capas delgadas (El Greco, por ejemplo, las utiliza), los aparejos realizados con engrudo de harina, cola y aceite, con ligeras variantes, se van a imponer cada vez más. Pero a medida que nos acercamos al nuevo siglo, la preparación más habitual será un aparejo de cola o engrudo para impermeabilizar la tela y sobre ello la imprimación de color, compuesta de tierras, albayalde (siempre necesario por sus propiedades secativas) y otros pigmentos¹³.

La trascendencia que la forma de operar veneciana, en particular de Tiziano, tuvo para nuestros pintores de finales del siglo XVI, se revela en el hecho de que, ya por estas fechas, haya en el mercado un pigmento, el asfalto, con el nombre de *Tiziano*, tal como aparece en el manuscrito. Efectivamente, este pigmento marrón oscuro, de carácter bituminoso, tenía unas propiedades de transparencia que lo hacía especialmente apto para retocar con veladuras las carnaciones y fondos de paisaje, y era, como afirman Lomazzo y Boschini¹⁴, uno de los recursos empleados por Tiziano y otros artistas venecianos para imprimir en sus pinturas esas tonalidades doradas y cálidas tan características.

Interesante es la relación que incorpora de los pigmentos más usuales en la época y su terminología, así como las diversas combinaciones para elaborar las tintas. En forma muy similar a otros autores, detalla la forma de conseguir los tonos para pintar ropajes y carnaciones, generalmente compuestos por tres o cuatro tintas cada uno, de más claro a más oscuro¹⁵. Estas tintas se elaboraban previamente y se mantenían en escudillas o conchas para después mezclar en la paleta o directamente en el lienzo.

Respecto a los aglutinantes, el manuscrito menciona los dos más comunes en la pintura al óleo debido a sus propiedades secativas: el aceite de linaza y el de nueces. La preferencia general por el aceite de linaza se debe a que es más compacto, seca con mayor rapidez y proporciona superficies más lisas que el de nueces. Sin embargo, éste amarillea menos, por lo que se destinaba normalmente para colores blancos y azules¹⁶. En el siglo XVI el aceite de linaza se vendía ya preparado en las boticas y droguerías a causa de su compleja elaboración, mientras que el de nueces, cuya extracción era más sencilla que la de la simiente del lino y se conservaba más fácilmente, lo solían preparar los propios pintores. El manuscrito ofrece una receta "casera" para hacer aceite de nueces, pues especifica que *no se halla a comprar todas vezes*. Resulta novedosa, sin embargo, la mención que hace del empleo del aceite de almendras amargas, en corrección al margen del texto, de uso poco frecuente en pintura.

Falta, por desgracia, la parte que dedica al final a la elaboración de barnices. Si bien conocemos por otros textos qué barnices eran los más utilizados en

este momento, hubiera sido de gran valor saber cuáles son los que propone este autor y, sobretodo, la manera de aplicarlos. Durante este siglo los barnices más comunes eran los grasos tradicionales, fabricados con resinas blandas (almáciga, colofonia o sandáraca¹⁷) diluidas en aceites secativos. Con la adopción del soporte de tela se van a generalizar también otros productos de mayor flexibilidad, como el menjuí, la trementina de Venecia y los aceites esenciales como diluyentes (aceite de espliego, esencia de trementina, esencia de petróleo...). La combinación de aceites esenciales con resinas blandas proporcionaba un barniz mucho más flexible y, por tanto, más apropiado para la pintura sobre lienzo, de forma que progresivamente van a ir sustituyendo a los barnices grasos de aceite y, por supuesto, a los de resinas duras (copal y ámbar) usados por los flamencos.

Por lo demás, el manuscrito ofrece toda una serie de indicaciones básicas para facilitar el trabajo, desde cómo moler apropiadamente los colores, cómo guardarlos una vez molidos para que se conserven más tiempo, cómo limpiar los pinceles, y otras muchas recomendaciones o trucos que nos hablan del quehacer cotidiano de los talleres de pintores. Se trata, pues, del necesario aprendizaje práctico que los pintores adquirían, durante sus primeros años de estancia en el taller, a través de las enseñanzas del maestro. Tales enseñanzas se transmitían oralmente de maestro a discípulo o mediante recetarios de carácter interno, que han dado lugar a una literatura de segundo orden, generalmente anónima y manuscrita, de la que un buen exponente es este ejemplar conservado en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela.

Aunque debieron haber proliferado, la escasez de textos similares se debe a que raramente salían a la luz publicados, pues no era la fase del aprendizaje práctico lo que centraba el interés de los tratadistas de los siglos XVI y XVII, sino la fase intelectual, es decir, la enseñanza de las "verdaderas" disciplinas artísticas —el dibujo, la anatomía y la perspectiva— a las que solo accedía el aprendiz después de varios años de estancia en el taller¹⁸. Un buen ejemplo de la escasa atención prestada a estos temas por los tratadistas españoles es la obra de Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura* (Madrid, 1633), quien sólo de pasada intercala alguna indicación relativa a los aspectos prácticos de la pintura y reserva para un capítulo final una mera relación de materiales y técnicas usados por los pintores. Únicamente las obras de Felipe de Guevara (*Comentarios de la Pintura*, anterior a 1560, 1ª ed. 1788), así como las ya mencionadas de Felipe Núñez y Francisco Pacheco, contemplan con amplitud la faceta manual de la actividad pictórica.

Se ha atribuido este silenciamiento a la lucha iniciada durante el Renacimiento por integrar a la Pintura entre las Artes Liberales, aspiración que resultaba contradictoria con el ineludible carácter artesanal de esta actividad¹⁹. Es patente el afán de los tratadistas por subordinar toda noción práctica o manual a la crea-

ción intelectual, único argumento para sus pretensiones. Curiosamente, la literatura técnica española tampoco ha sido, salvo algunas excepciones, objeto de interés para los historiadores de arte, y el conocimiento de los procesos de ejecución de la época sigue presentando hoy día importantes lagunas, desveladas sólo en parte gracias a la aplicación en este siglo de los métodos de análisis científicos. Al publicar esta pequeña obra proporcionamos una nueva fuente de estudio que, esperamos, estimule un mayor acercamiento a la historia de los procedimientos pictóricos, pues es claro que la técnica y sus condicionantes materiales han sido, no pocas veces, factores determinantes en la evolución de los estilos.

(I) Reglas para pintar y primeramente como se a de adereçar un lienço o tabla o papel o pared²⁰

- El lienço pa[ra] pintar mas ordinario es brin de (tachado, liño) me/linjes crudo y mientras este lienço fuere mas liso/ y menos nudoso es mejor de ai arriba²¹ si la suer/te del lienço fuere mas fina es mejor y quirie[n]/do hazer alguna pintura mui ancha se haze en/ manteles lomaniscos por evitar costura en/ el lienço que se a de pintar.
- ase de poner el lienço q[ue] as de pintar en un mar/co de madera bien estirado e con tijeras quitar/ los nudos y motas y flecos aunq[ue] sean muy pe/queños porq[ue] este mas liso.
- luego le as de dar una mano con agua de cola/ muy floxa porq[ue] si es fuerte se resquebra/rá lo q[ue] pintares y estando enjuto le as de dar otra/ mano con la misma cola <harina> e yeso muy molido y <hari/na> haziendo una puche muy sutil y advierte que si le/ hechas mucho yeso <y harina> la pintura saldrá desyqual/ y saltará el yeso y no baldrá nada lo q[ue] pintares/ <y si quisieres que sea todo harina es mejor> y ansina solo as de echar lo que quedare pegado/ al lienço buenamente pasándole con lo boto/ de un cuchillo de manera que no haga más efecto que/ ygualar el texido del lienço y enjuto lo torna a/ (lv)ygualar raspando con una piedra pomez para que q[ue]de muy igual y si quieres no echarle yeso/ dale en lugar de yeso una mano de alguna co/lor la q[ue] quisieres al óleo y es mejor y lue/go le da otra mano después de enjuta la pri/mera con alvaialde común²² azarcón²³ y negro/ tambien al óleo q[ue] también sea muy lisa y muy i/gual y enjugándose muy bien la torna ali/sar con una piedra pomez hasta q[ue] el tal/ lienço quede muy liso y así podrás pintar en/ él lo que quisieres <advirtiendole q[ue] algunos pintan ençima/ de la mano de hieso o harina sin dar la otra al óleo y es a men/os costa>.

pa[ra] adereçar una tabla

despues de mui lisa as de hazer lo mismo que/ al lienço.

para adereçar un cartón o papel o pergamino

es menester solamente darle una mano/ al óleo con qualquier color simple o mezcla/da y despues de seca hazer tu pintura.

pa[ra] pintar en pared

se da un xalvego de cal muy çernida y molida/ y antes q[ue] se acabe de enjugar sea de hazer/ la pintura si quieres templar las colores/ con agua clara q[ue] si se enjuga el xalvego/ (2) o la mano de cal no se puede pintar de mane/ra q[ue] aproveche y esto llaman al fresco y para pa/red es la mejor manera de todas y quiriendo pin/tar al óleo es menester q[ue] esté primero enjuto/ de la primera mano.

- advierte q[ue] en las colores echas el menos azeite/ q[ue] pudieres al tiempo de moler porq[ue] amari/lea/rá dende a pocos dias lo q[ue] pintares y no baldrá/ nada.

para pintar con façilidad sacando/ de qualquier pintura²⁴

Ay quatro maneras de pintar o por mejor/ dezir sacar una pintura. La una es tomando/ primero un papel lo más delgado y más batido q[ue] obiere y untarle por una p[ar]te con qualquier azei/te y luego estreger con un lienço en tal azeite/ porq[ue] sino se limpia estraga la pintura q[ue] se/ a de sacar y no corre la pluma por el y luego/ puniedo el dicho papel encima de la pintura q[ue] as de sacar se señalarán los perfiles della por/ causa de la transpareçia del papel y con pluma/ sutil y tinta señalarás en el papel los dichos/ perfiles sin mudar cosa alguna dellos y luego/ con un alfilel punça los perfiles y con alba/(2v)yalde o carbón molido puedes estarçir por/ los dichos agujeros puniendo el papel en la/ tabla o lienço q[ue] as de pintar y quedarán se/ñalados todos los perfiles de la pintura que/ es la puerta más principal pa[ra] guiarse por ella/ y por eso seán de sacar los perfiles muy justos/ <advirtiendole que la parte oscura de la pintura e por causa de la oscuridad/ no se transpará el perfil es menester hazer el tal perfil en la pin/tura con iesz mate y así transparará y se podrá marcar en el papel>.

- la otra manera es/ después de señalados los/ dichos perfiles en el papel en la manera d[ic]ha/ sin punzarle ni hazer otra cossa tomar un/ poco de albaialde seco y molido y pasar/le por todo el papel o por los perfiles del/ de manera q[ue] queden untados del albaial/de seco y puesto este papel en la forma d[ic]ha/ ponerle ençima de la tabla o lienço que as/ de pintar y con una pluma tajada o con el/ cabo de un pinzel puedes ir por el revés del pa/pel apretando la pluma por los d[ic]hos perfiles y/ quedarán señalados en la tabla o lienço que/ as de pintar.

- la otra manera es tomar la pintura de donde as/ de sacar y con un pinzel muy sutil untarle/ los perfiles con carmín y luego tomar un papel/ seco sin untarle con azeite y pegando muy/ bién aquel papel con la

pintura sal/(3)drá en el dicho papel estampados todos los per/files los cuales puedes poner en la tabla o lien/ço que as de pintar y con la pluma o cabo de pin/zel harás como atrás está dicho y quedará a/cabado advirtiéndolo q[ue] luego tomes una miga/ de pan algo dura y con ella quites el carmín de/ la pintura porq[ue] quede limpia antes q[ue] se seque./ Esta manera es muy buena y sirve tambien pa[ra]/ sacar de estampas chicas.

- la otra manera es por quadrículas q[ue] es pa[ra] dos/ efectos e pa[ra] (tachado hazer) sacar de la pintura gran/de una pequeña o pa[ra] de una pequeña sacar una/ grande porque con un compás hechos los qua/dros en la pintura hecha puedes hazer otros/ tantos en la tabla o lienço q[ue] as de contra hazer/ y por allí te podrás guiar pa[ra] hazer tu pintura/ advirtiéndolo q[ue] las quadrículas se hazen en/ dos maneras una señalándolas con hilos a/trabesados pa[ra] no señalar la pintura la otra/ es señalando con ieso mate o alvaial/de seco dexando esto al artífice y la forma/ de las quadrículas es (dibujo de las cuadrículas).

(3v) Como se muelen las colores y el ade/reço q[ue] se tiene pa[ra] pintar

- As de tener una piedra pa[ra] moler las colo/res que sea muy dura y mui lisa y el macho/ con que se muelen a de ser de la misma ma/nera²⁵.
- pa[ra] moler los colores a de aver gran limpieza/ de manera que acabada de moler una co/lor no se eche a moler otra sin aver fre/gado muy bien la piedra y enjugándola.
- pa[ra] molerlas muy bien cosa muy neçesaria/ ase de echar poca cantidad y molerlas con/ mucha fuerça porque sino están muy moli/das no se puede hazer cossa bien hecha.
- las colores que gastares sean siempre muy/ finas y muy limpias porq[ue] de otra mane/ra aunq[ue] seas muy buen pintor no paresçe/rá también la pintura.
- todas las colores puedes tener molidas al/ ólio en buena cantidad sin q[ue] se sequen ni da/ñen si los tienes en agua metidas cada una/ de por sí en su salserilla o concha exçepto/ el carmín²⁶ y cardenillo²⁷ q[ue] si estando molidos al/ ólio las echas en agua pierden la fineza de/ su color:

(4)- el negro de humo²⁸ y el azul²⁹ y el bermellón³⁰ y el genol³¹ se a de estar en polvo y quando/ se quiere gastarlo as de templar en la paleta.

- pa[ra] cada color as de tener un pinzel tiniendo/ quenta que con el pinzel q[ue] a serbido una color/ no sirve a otra porque no puede salir limpia la pintura.

- as de tener un pinzel pa[ra] ensolver colores/ las q[ue] fueres juntando de manera que an de estar/ tan unidas que no se parezca donde empieçan ni don/de acaban exçepto algunos perfiles que es menes/ter que se conozcan dexándolo al buen juicio

del/ artífice y es menester pa[ra] ensolver las dichas/ colores otro pinzel chico pa[ra] algunos lugares tan/ pequeños que el artífice no se puede aprovechar del/ pinzel grande y este pinzel grande a de ser/ de puas de alimpiadera tomadas por la parte/ que están pegadas y no por las puntas y muy bien/ ablandadas con un martillo o de pelos de/ harda o de cola de cabra³².

- as de tener brochas pa[ra] meter el campo porq[ue]/ si le metes con pinzeles gastarás muchos y a/ veces no se hallan.

- pa[ra] pinturas chicas son menester pinze/les chicos.

(4v)

- En acabando de pintar cada vez as de lim/piar los pinzeles con azeite de lino de mane/ra q[ue] queden muy limpios y enjugarlos y lue/go untarlos con azeite de comer porq[ue] de otra/ manera se secan y se pierden.

- Es menester las colores q[ue] sobran quitar/las de la paleta con un cuchillo muy limpiam[en]/te cada una por sí y juntarlas con su género./ Esto se entiende las q[ue] fuere[n] puras y las mez/cladas as de poner aparte en la escudilla/ donde echas el azeite con q[ue] raes los pinzeles/ pa[ra] limpiarlos porq[ue] todo aquello sirve pa[ra] meter/ los campos en las emprimaduras o pa[ra]/ hazer sisa con q[ue] doran³³.

- Es menester tambien q[ue] la tablilla donde/ se ponen las colores quede muy limpia/ y bien entregada porq[ue] si se queda en ella al/guna color y se seca se pierde la tablilla.

- Y porq[ue] se sabe q[ue] el pintor ha de tener/ borrigo pa[ra] poner lo que pintare y una/ vara con cabeça de lienço pa[ra] afirmar el/ braço y otras cossas q[ue] de suio estan declaradas/ no refiero cosa alguna dellas.

(5) La manera de gastar las colores.

Porq[ue] cada uno gasta las colores como se le antoja/ diré lo q[ue] me paresçe mejor y primero diré de los/ pliegues de las ropas y de las encarnaciones/ y de sus sombras y colores.

- el mejor alvaialde es de veneçia³⁴.
- la mejor sombra es de tiziano o espalto³⁵.
- el mejor almagre es el roxo terre de veneçia³⁶.
- el carmín ay de pelotillas y es lo mas ruin/ y de tablilla ai tres maneras lo más ençendido/ es lo mejor y lo uno y lo otro se a de moler/ con azeite de nuezes q[ue] de otra manera no vale nada³⁷.
- el azul de esmalte³⁸ es malo de gastar el qual/ y lo de çenizas³⁹ lo mas espejado de color es lo mejor/ y el de lapislázuli⁴⁰ es sobre todo y se puede tras/florar⁴¹ con ello y también el uno y el otro/ se a de gastar con azeite de nuezes.
- lo morado se haze de carmín y azul p[ar]tes ygua/les.
- el mejor amarillo es genolí.

- el mejor ocre es de levante⁴².
 - el mejor bermellón es lo más oscuro.
 - el ocre quemado sirve de azarcón.
 - el mejor azarcón es de venecia.
- (5v)
- color casi de oro se haze de genilí y açarcó[n].
 - el mejor cardenillo es lo q[ue] no es claro ni es/curo.
 - ay otros berdes que sirben como de monta/ña⁴³ e déxolos a la discreción.
 - el negro⁴⁴ de marfil es mejor q[ue] de la/ médula de los cuernos de vaca (?)/ y éste de la médula es mejor q[ue] de las cañas de/ vaca. El uno y el otro pa[ra] q[ue] se puedan bien/ moler an de estar muy bien quemados.
 - el negro de cuexcos de duraznos es bueno.
 - el de humo de pez es bueno⁴⁵.
 - el de carbón no se usa entre pintores al óleo⁴⁶.
 - las demas colores son mezcladas unas/ con otras q[ue] por su prolixidad no ban aquí referidas.

I C. D.

Todas las pinturas tienen quatro tintas casi/ siempre claro q[ue] llaman media tinta/ y un poco mas oscuro q[ue] es la pura color y/ un poco más oscuro q[ue] es con sombra mez/clada la color y mas oscuro que/(6) es qu[an]do se esconde algo de la ropa q[ue] se mezcla/ la d[ic]ha color con negro de humo y algunas be/zes la media tinta hazen mas clara echando me/nos de la mitad de lo q[ue] haze lo oscuro en la tal/ media tinta.

C. D.

- la ropa blanca se junta pa[ra] la media tinta con/ blanco y poquito azul o negro, la segunda es/ puro blanco, la tercera es blanco común y negro / la q[ua]rta blanco y más negro.
- la ropa negra se echa al reves que en la/ blanca, con más negro y menos blanco.
- la ropa azul se junta la media tinta con endi/co fino⁴⁷ o pastel⁴⁸ y alvaialde y la segunda puro endico/ la tercera/ con sombra, q[ua]rta con negro y se trasflora/ con azul muy fino despues de bien seco q[ue] lla/man azul vietro de laborar al óleo⁴⁹.
- (tachado la ropa de carmín ...) la ropa de encarnado se haze lo claro/ con azarcón y alvaialde lo mediano con/con (sic) puro bermellón y lo más oscuro puro carmín/ y cardenillo, y después trasflorar con carmín fino/ y pa[ra] el carmín/ es mejor secante vidro molido al agua y pa[ra] los demás el cardenillo/ y mezclar el carmín con barniz para trasflorar.
- la ropa de bermellón es media tinta con/ (6v) blanco/ segunda es puro bermellón/ tercera bermellón y carmín/ quarta carmín y sombra o negro.
- la ropa de amarillo/ la media tinta con blanco/ la segunda puro amarillo/ tercera amarillo y ocre/ quarta amarillo y negro/ y suélese hazer estos pliegues con moerdo (?).
- la ropa de verde/ la media tinta con amarillo/ la segunda puro verde/ tercera con ocre/ quarta con berde y sombra/ y suélese hazer una ropa con blanco y es como en el primer capítulo y después de muy enjuta

- trasfloralla con puro cardenillo y pa[ra] que el borde sea muy bueno le as de echar un poco de genolí.
- la ropa de azarcón la media tinta con blanco/ segunda con puro/ tercera con carmín o azarcón/ quarta con azarcón y sombra o negro.
- las armas son azul y blanco y lo claro blanco y en lo demás ut supra.
- los árboles y lexos a la discreción del artífice.
- el negro de humo a menester pa[ra] secarse juntarlo con cardenillo.

(7)

- oias de oro/ el primer borrón de ocre y después de enjuto formar el joel con genolí la p[ar]te que fuere menester y esmaltarle de colores y darle a todos sus sombras.
- la ropa leonada es almagre o roxo terra y negro y en los claros y oscuros ut supra.
- la ropa parda es sombra y en los claros y oscuros ut supra.
- dorar sin bruñir es juntar lo que as de dorar con una mano de qualesquier colores cozidos en azeite de lino y espliego y después de enjuto dorar ençima.
- dorar con bruñir es dando primero muchas manos de cola y ençima blanco de yeso muy poco con cola y ençima azarcón y blanco con azeite despliego y luego oro y enjuto bruñir con diente de marfil⁵⁰.
- dorar con oro molido es untando debajo con açafrán y luego ençima el oro desatando con agua de goma arábica.

(7v)

- platear con molido es estando debajo/ blanco y luego la plata ut supra.
- y quien más enseña en todas artes es afición/ uso memoria y discreción.

Como as de hazer y templar/ las colores

Pa[ra] la encarnación ansí en el bosquejo como/ en lo demás siendo cosa de carne se a de te[m]/plar con azeite de nuezes.

Pa[ra] la dicha encarnación se gasta blanco/ común porq[ue] cubre más en el bosquejo y/ en el retoque blanco de beneçia.

- el carmín del bosquejo común el del/ retoq[ue] de tablilla muy fino.
- pa[ra] la encarnación se toma primero una/ p[ar]te de carmín y dos de bermellón y se junta/ luego se toma blanco y deste bermellón de/ arriba y carmín tanto q[ue] baste pa[ra] la encarnación y le echa tantito de ocre y tantito de/ cardenillo pa[ra] secante y es color de carne/ moça y mejor es pa[ra] secante de carmín bidro molido al agua/ en lugar de cardenillo porq[ue] con el vidro no pierde la color el carmín⁵¹.
- frescura es un poco mas ençendido q[ue] la encarnación/ de arriba, ésta se pone siempre junto a la sombra en/ qualquiera parte q[ue] pongas sombra.

(8)

- la color de las mexillas o labios se haze con carmín y un/ poco de bermellón según fuere menester más o menos/ ençendida o con la frescura.
- la raya q[ue] divide los labios a de ser puro carmín.
- en el carmín si no se echa tantito de cardenillo no se secará/ jamás y lo mismo en el negro de humo vidro molido/ al agua como está dicho.

- la sombra simple no bale nada, pa[ra] ser sombra perfe/ta a de llevar encarnación y un poquito de berde y car/mín, o encarnación de frescor mas o menos escuro como fuere menester.
 - pa[ra] q[ue] en la encarnación parezcan algunos visos/ de puro blanco es menester con una brocha/ chiquita como pinzel salpicar la encarnación/ y aduclirla sutilmente.
 - pa[ra] q[ue] las colores queden bien ensolvadas es menes/ter q[ue] la brocha chiquita como pinzel arriba dicha/ mojándola en la color que as de ensolver q[ue] sea un/ poco más clara q[ue] la dicha color salpicar y a/dulçir como en el capítulo de arriba advirtien/do q[ue] estas reglas dos son de mucha consideración/ saberlas hazer porque en ellas esta la maior p[ar]te/ de la pintura pa[re] que parezca bien.
 - en acabando de bosquejar un rostro o de re/tocarle u otra qualquiera cosa q[ue] pintes/ (8v) as de poner los realces donde son menester y/ entonçes se ponen de puro blanco en la encar/nação sin sombra y en la q[ue] tiene sombra con/ un poquito de mas ençendido el blanco y a este/ respecto suponen los dichos realçes en todas las/ otras cossas en que es menester ponerlas apli/cando a cada cossa la color q[ue] es menester pa[ra]/ el tal realçe.
 - pa[ra] color de viejo se añade más ocre y se quita/ parte del frescor y se disminuye algo de la en/car/nação si el biejo no es muy jovial.
 - pa[ra] color de muerto se añade mas ocre y genolí y/ casi nada de encarnado y ningún frescor y la som/bra mezclada con blanco/
 - pa[ra] gueso o calavera blanco y ocre.
 - pa[ra] uno q[ue] está tostado del sol se haze la encar/nação como los demás exçepto q[ue] en lugar de ber/mellón se pone almagre e roxo terre.
 - pa[ra] hazer un borracho se haze la encarnación/ como las demás exçepto q[ue] en lugar de bermellón/ se pone azarcón.
 - la ventana de la nariz y raia della se haze con/ sombra hecha de poca sombra y mucho car/mín.
 - despues de seca una pintura pa[ra] q[ue] parezca de noche se/ trasflora con espalco y paresçe de noche.
- (9)
- las cejas barbas y cabellos se haze primero co[n]/ la sombra un poco clara maiormente en las çe/jas y luego se dan los claros y oscuros de los cabellos/ con ocre y carmín o puro ocre o genolí según/ la color del cabello y si es de viejo con blanco y/ sombra o negro segun lo mas o menos/ neçesario.
 - Es menester no ponerse a pintar sin tener todo lo/ neçesario y que sea fino porq[ue] de otra manera pa/reçe mal lo que se pinta aunq[ue] sea bueno el maes/tro.

Como se hazen los pinzeles

- y porque algunas vezes ay falta de pinzeles es me/nester que el pintor los sepa hazer y de qué se/ hazen.
- los pinzeles se hazen de cola de gris o de marta zebelli/na o de esotras martas o de cola de harda, las me/jores son de gris y ansi ba discursivamente por las/ demás colas de animales q[ue] tengo dichas.
- pa[ra] hazerlos es menester escarmenar la cola con/

un pequeño peine y con el mismo peine despues del cortados los pelos quitarle todos los pelos cortos/ (9v) y en un molde de hoja de milán o de un naipe/ igualar los pelos golpeando el dicho molde pa[ra]/ q[ue] caigan en el suelo del y se igualan y por q[ue]/ en esto y en la forma de atarlos no se puede por/ escrito dar más claridad ni regla es menester/ reduzi-llo al axemplo y experiencia sin la/ qual no se puede nada perfeçionar.

- el molde o forma donde se igualan los pelos/ pa[ra] los pinçes es como el que aqui está figura/do. ojo- como se saca el azeite de nuezes/ <y de almen-dras amargas q[ue] son buenas pa[ra]/ pintar y mejor el de las almendras amargas>.
- porq[ue] el azeite de nuezes no sehalla a comprar/ todas vezes dire el modo de sacarlo <y lo mismo el de almendra amarga>⁵².
- despues de sacada la médula de las nuezes las mue/le muy bien y las pon <en un lienço> a que resçiban/ muy bien el baho de un agua hirbiendo y es/tando todas penetradas de aquel baho o la/ (10) parte que quisieres antes q[ue] se enfrien de el di/cho baho las mete en una pre[n]a como hazen los/ boticarios qu[n]o sacan sus azeites y le pon su reçi[n]te donde caiga, y no teniendo prensa se haze con / la mano con más trabajo y menos provecho <ad/vierte q[ue] el gastar el azeite de almendras amargas en la pintura es secreto de importancia>.

La medida ancho y largo de un hombre

- porq[ue] en todas las cossas pa[ra] hazerse bien es neçe/saria medida y compás pa[ra] que tengan su perfeçión/ es menester advertir q[ue] la medida y regla del/ hombre de largo y ancho se hallará en el li-bro/ de arquitectura de tampsio y picardo a fojas de/ el cinco en el capítulo de las medidas del Roma-no/ el qual libro está enquadernado con este al prin/cipio del al qual me refiero de más de la figu/ra q[ue] está en las siguiente plana deste libro por/ la qual se puede gobernar el pintor aunque/ está mal hecha, advirtiendo q[ue] de la oreja al ojo ay/ la medida de ojo y medio y de el lagrimal del ojo/ ençima un poquito del pico de la nariz donde se pone lo blan/co della ay un ojo id est tanto como un ojo, y que la boca/ a de empear frontera del un lagrimal y acabar/ frontero del otro y q[ue] la boca y el ojo de la p[ar]te de la sombra/ a destar un poco escorçado, encogido y q[ue] del un costado/ al otro ay la sesta p[ar]te de un hombre y del ombligo a los ri/ñones la novena p[ar]te de un hombre y en lo demás con-for/me a las raías y quadrículas de la plana siguiente.

(10v)

(dibujo de hombre)

a la izquierda del dibujo: de hazer una ovada

a la derecha: de un costado a otro ay la/ sexta p[ar]te de un hombre/ del ombligo a los ri/ñones la noventa p[ar]te/ del hombre, en lo demás conforme a las / raías y quadrículas.

debajo a la izquierda: ex triangulo et media rotunditate.

(11) Agora se ponen algunas cossas curiosas en la pintura y primero pintar **el entendimiento**.

- El entendimiento se pinta un hombre anciano con/ la fisionomía jovial y reposada y el bestido ho/nesto y sentado en una silla tiniendo un com/pás en la mano derecha demostrando q[ue] para/ venir(?)en qualquier grado a menester tener/ buen entendimi[ent]o compasando todas las cosas/ primero q[ue] las haga y a los lados la prudencia/ y la bondad con un pelícano a los pies della.

Solici tud

- Una mujer en pie y debajo de sus pies un ga/llo q[ue] salga de la tierra y del otro pie un hom/bre corpulento y gordo sentado (tachado en el suelo)/ de manera q[ue] el gallo y el hombre estén/ encima de una tortuga y la solici tud so/bretodo y tenga en la cabeza una coro/na de diferentes flores.

El estar belando

- Una mujer muy bien bestida y enyoyada a/ la mano derecha un libro de canto de órgano a/bierto y a la yzquierda un hombre que duerme/ y par de si o encima de su cabeza una grulla/ con pie asentado en la cabeza y en el/ otro una piedra.

(11v) La perseverancia

- Una mujer abraçada con un laurel y an destar/ inclina das a los lados la ynstabilidad y la lige/reza. La perseverancia a destar de pies/ en un dragón q[ue] tenga dos estellas en la cabeza/ y una en la cola y este dragón a de estar/ asentado encima de un pedestal puesto/ en una columna y la columna toda llena/ de medallas de hombres notables.

La temperancia y la buena y mala fortuna

- Una muger en medio de la buena y ma/la fortuna. La buena fortuna es una mu/ger sobre una nave q[ue] con biento próspero/ navega. La mala fortuna está sobre/ un leño seco o arbol q[ue] el biento le ro[m]pe/ o sobre una nave q[ue] con tormenta se/ va acabando de anegar.

La Realidad

- Una donzella q[ue] abriendo el lado mues/tra el co-raçón pa[ra] q[ue] entiendan q[ue] bive sin doblez.

La malicia

- Dos mugeres digo dos rostros de muger y dos/ de hombre en una cabeza y en un cuerpo/ y las bocas abiertas.

(12) La honrra

- Una donzella en medio en medio (sic) de la enbi/dia y de la onestidad y está este con una/ corona en la cabeza encima de un carro triu[n]/fal y la embidia y onestidad en el suelo/ y tiran el carro dos aguilas.

La honestidad

- Una muger bestida honesta y graciosame[n]/te cubierto el rostro con un belo y las manos met/idas como frailes fran[cisca]nos en las mangas una/ en otra.

La ynbidia

- Una muger bieja flaca handrajosa que quiere comer lo q[ue] otros bomitan y que/ beve una taça de beneno ardiente.

La cortesia

- Una muger q[ue] esparze joias cadenas/ y dineros.

(12v) La generosidad

- Una muger sentada sobre un aguilas.

La riqueza

- Un hombre mozo en rostro y bestidura./ El rostro alegre dando audiençia a todos/ los que le quisieren.

La pobreza

- Un hombre sentado sobre unos ramos se/cos con quatro esclavos a la redonda tan ro/tos los esclavos como el hombre y en un/ lexos la riqueza en medio de muchos vasos/ llenos de oro y dineros y joias.

La providencia

- La pintan unos una hormiga con tres espigas/ de trigo en la boca otros la pintan una/ matrona de fisionomia sentada y el/ bestido polido y honesto y que tenga en/ la una mano un çetro y en la otra un glo/bo q[ue] denote el mundo dando a entender q[ue]/ la providencia lo señorea todo.

Neptuno

- Por ser el primero q[ue] domo y enfreno ca/vallos e ynbentó la navegacion segun/ los gentiles le pintan un hombre des/(13)nudo encima de un caballo q[ue] la mitad de/ atrás sea como peçe y la mitad de delan/te como cavallo tiniendo en la mano/ un harpón primera ynbención pa[ra] pescar/ el cavallo lo q[u]es pez esté en el agua/ y lo q[ue] es cavallo en tierra.

La birtud

- Por ser cosa tan común el modo de pintar/las me remito a la común opinión.

La eternidad

- Una señora muy apuesta ençima de/ un elefante con dos astas en las ma/nos con la de la derecha guía el elefante/ y la de la izquierda tiene a manera de/ çetro.

La tierra

- Una muger echada en tierra la mitad/ del cuerpo desnudo y el un braço puesto/ sobre un vaso del qual sale una vid/ y el otro puesto sobre un globo çeles/te a la redonda del qual a de aver qua/tro figuras pequeñas la una q[ue] re/(13v)presenta una parra con uvas la otra/ un manojo despigas coronado con flores/ la terçera un vaso lleno de licor la/ quarta una palma y una letra q[ue] diga/ telus stabilis dando a entender que/ todas estas cossas q[ue] la tierra produçe son/ pa[ra] la vida del hombre pa[ra] aspire a lo çeleste/ también la diosa ceres es figurada/ por la tierra.

La liberalidad

- Una muger que tiene en la mano derecha/ un dado pa[ra] lançarle y en la yzquierda el cuer/no de la abundançia.

La feliçidad

- Una muger q[ue] tiene en la mano derecha una/ bara como la q[ue] pintan q[ue] trae mercurio/ q[ue] denota la paz y en la otra el cuerno de la/ abundançia.

Ytalia

- Una muger sentada sobre un globo es/trellado tinien-do en la mano derecha un/ un cuerno de abundançia y en la otra un/ çetro y en la cabeça una corona como/ la mejor tierra del mundo.

(14) La birtud

- Una mujer muy hermosa y desnuda y una/ letra que diga Birtus nudo homine contenta/ est.

Ercules

- Lo pintan un hombre desnudo por su birtud/ y con pellejo de león por la fortaleza q[ue] tubo y/ con una maça por la prudencia con q[ue] se be[n]/çen todas las cosas por dificultosas q[ue] sean.

Fortuna

- Q[ue] por ser pintura común me remitto/ a ello por ser cosa tan sabida.

Castidad

- Una muger biuda y onesta sentada en una/ silla con un çetro en la mano y dos palomas en/ la otra mano blancas y puras.

Libertad

- Una hermosa muger con un belo blanco/ como manto cubierta en la mano izquierda/ una lança en la derecha un sombrero q[ue] era/ la señal q[ue] antiguamente davan los s[e]ñore/s de/ los esclavos qu[an]do los libertavan como ago/ra les dan la ca[r]ta de horro.

(14v) La gloria

- Una muger muy moça bestida de respaldor/ como en mitad del día con un sol ençima/ de la corona q[ue] tiene puesta en la cabeça.
- y porq[ue] la noche y el día es cosa/ común el cómo se pintan y/ otras cosas usadas no las refiero.

Los carbones pa[ra] el dibuxo cómo / y de qué se hazen.

Los carbones pa[ra] el dibujo se hazen de/ avellano o de sauze y házense de la/ manera siguiente házense los pa/lillos que quisieres de la hechura de los/ palillos q[ue] benden pa[ra] mondadientes qua/tro bezes mas gruesos y con sus puntas y/ luego se toma el manojo o manojos destos/ palillos que quisieres hazer carbón/ y se atan con un hilo y luego se enbuelve/ en un paño de lino y se tornan a atar y/ luego se mojan todos juntos en agua y tinien/do en la biva lumbre un hoyo hecha que

(faltan las hojas 15 y 16)⁵³

(17) la parte q[ue] te pareçiere q[ue] basta pa[ra] dar/ lustre a la pintura y lo demas guár/dalo en la dicha rredoma bien çerra/da pa[ra] otras bezes. Llámase esta/ goma en italiano bernizes como/ ençienso ...(?).

Notas

- 1 Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*. Edición de F. Marías y A. Bustamante, Madrid, 1986, pp.47-48.
- 2 El manuscrito ocupa sólo diecisiete hojas, de las que faltan la número 15 y 16.
- 3 García Carraffa, A y A., *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispanoamericana*, Madrid, 1953, T.LXXII.
- 4 Bustamante y Urrutia, Jose María, *Catálogos de la Biblioteca Universitaria*, Tomos I y II, Impresos del siglo XVI, Santiago de Compostela, 1948. Consta el ejemplar de Las Medidas del Romano, pero no se menciona al manuscrito.
- 5 Bedat, Claude. "La bibliotheque du sculpteur Felipe de Castro", *Mélanges de la Casa Velazquez*, y.V, 1969, pp.363-410.

Idem, "El escultor Felipe de Castro", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, 1971.
- 6 Archivo de la Universidad de Santiago de Compostela, Serie Histórica, Leg.658.
- 7 *Mantel alemanisco: Cierito género de mantelería fabricada y texida a quadraditos, algo mayores que la que se llama de gusanillo; y porque este texido vino por primera vez de Alemania, se le dio el epíteto... Lib.I, cap.4. Sigüenza, Vida de San Jerónimo "Al modo de los manteles que agora llamamos Alemaniscos o de gusanillo"* (Diccionario de Autoridades, Madrid, 1726. Ed. Madrid, Real Academia de la Lengua, 1979). También encontramos otras denominaciones, como *manteles de gusanillo, de ojo de perdiz o terices*. Para las definiciones, ver F. Castany Saladrías, *Diccionario de tejidos. Etimología, origen, arte, historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*, Barcelona, 1949.
- 8 El término de *mantelillo veneciano* es de incorporación reciente y hace referencia a la vinculación de estas telas con la pintura veneciana (no es, tampoco, la más característica de esta escuela), pero no a su procedencia, lo que puede llamar a engaño. Así pues, sería más correcto emplear el nombre genérico de *mantel*, que es como se designaba en la época.
- 9 En el contrato con Navarrete el Mudo para los cuadros de los altares de la Basílica de El Escorial (21 de agosto de 1576) se pone como condición que los lienzos *han de ser enteros sin costura ni pieza alguna y gruesos, haciéndolos texer a propósito para este efecto* (Ceán Bermúdez, J. A. *Diccionario de los profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, Ed. Madrid, 1965, t.II, p.98; Zarco Cuevas, J. *Pintores españoles en San Lorenzo de El Escorial (1566-1613)*, Madrid, 1931. El texto no hace más indicaciones, pero se trata efectivamente de lienzos tipo *mantel*. Entre 1583 y 1584, fechas en que se están continuando los altares, se libra a Juan de Mijangas y Diego de Urbina cierta cantidad por haber comprado en Madrid sesenta varas (alrededor de 54 metros) de *manteles alemaniscos* de dos varas y media de ancho (unos 210 cms., el ancho de los cuadros es aproximadamente de 182 cms.) (Archivo de la Real Biblioteca de El Escorial, 1583,8-25,s.n; 1584,9-5,s.n).
- 10 Un buen ejemplo de estos requerimientos se halla en las condiciones del contrato de Bartolomé Carducho y Pantoja de la Cruz para la pintura del retablo mayor de San Agustín de Valladolid (1606), en el que se dice: *se an de pintar al olio nueve historias en manteles Alimaniscos de a doce quarteles sin costuras o en terliz si se allare o otro lienzo tan bueno que no sea menester costura o en cualquiera de estas tres cosas*. (AHP Valladolid, Juan de Gamarra, citado por Martí y Monsó, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1898-1901, p.612).
- 11 *Brin*: Tela ordinaria y gruesa con ligamento tafetán, elaborada con hilos de estopa de lino de segunda calidad, parecida al vitré, se utiliza para forros y como tela para pinturas al óleo (Castany Saladrías, *Op.cit.* 1947). El término *melinje* podría provenir del lugar de origen.
- 12 Vasari, Giorgio, *Le Vite de'piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insini a'tempi nostri*, Florencia, 1550. Ed.Turin, 1991, Cap.XXIII, p.70.
- 13 Felipe Núñez, en su tratado de *Arte da pintura, symmetria e perspectiva* (Lisboa, 1615) menciona una imprimación con *tierra de Sintra* o cualquier pigmento oscuro (Véliz, Z., *Artists' Techniques in Golden Age Spain. Six Treatises*, Cambridge, etc. 1986,p.3). Pacheco se remite también a tierras locales, como el *barro de Sevilla*, templado con aceite de linaza, a veces mezclado con un poco de albayalde (Pacheco, F., *Arte de la Pintura*, (Sevilla, 1649) Ed. Madrid, 1956, T.II, p.75).
- 14 Lomazzo, G. P., *Trattato dell'arte de la pittura*, (Milán, 1584), pp.197,198; Boschini, M. *Le ricche miniere della pittura veneziana* (1664), citado en Rinaldi, S. y otros, *La fabbrica dei colori, pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria*, Roma, 1986, p.168.
- 15 Pacheco propone una relación semejante, pero con más variantes (Pacheco, F. *Op.cit.*, 1956, pp.79-87). También lo encontramos en el pequeño tratado del pintor Mateo Núñez de Saavedra, *Tractado del Arte de la Pintura* (Sanz, Mª Merced V., "Un tratado de pintura anónimo y manuscrito del siglo XVII", *Revista de Ideas Estéticas*, 1978, nº143, p.263).
16. Así lo indica el manuscrito en la página 5. También Pacheco, (*Op.cit.* 1956, p.86), y Felipe Núñez, (Véliz, Z. *Op.cit.* 1986, p.4).
- 17 El barniz de sandárac diluida en aceite de linaza, llamado vulgarmente *grasa* o *grasilla*, era el más común, hasta el punto que en la terminología de la época se identifica con la palabra *barniz*. Covarrubias, en el *Tesoro de la Lengua Española* (1611), define la palabra *barniz* como *sandárac* ... especie de goma semejante a la almáciga que mana del enebro. Dicha grassa, y della y del azeite de linaza y de olivo, se hace el compuesto que vulgarmente llamamos barniz, con que se da lustre a toda la pintura. El Doctor Laguna, en su traducción de 1570 del Dioscórides, dice también que la sandárac es la goma del enebro llamada *grasa* en Castilla y *vernix* por las boticas, que sirve para hacer barniz (Dioscórides, *Acerca de la materia medicinal*, trad. del Dr. Laguna, Salamanca, 1570. Cap. LXXX, Ed. Madrid, 1983).
- 18 Todas las reglas de dibujo que incorpora el texto se refieren únicamente a las diversas formas de transferir el dibujo previo. Van destinadas a aprendices que no han pasado al estadio de la "invención" y su labor se reduce a la transposición de los diseños del maestro a los soportes.
- 19 Bordini, Silvia, *Materia e immagine. Fonti sulle tecniche della pittura*, Roma, 1991, pp.33-40.
- 20 Normas de transcripción utilizadas: 1. Las palabras abreviadas se han desarrollado completas, escribiendo entre corchetes [] las letras abreviadas. 2. Las palabras de lectura dudosa, se pone a continuación el signo de interrogación entre paréntesis (?). 3. Las duplicaciones inútiles, se pone a continuación (sic). 4. Las letras o palabras escritas entre líneas, se incluyen en < >. 5. Las palabras o frases tachadas de fácil lectura, se ponen a continuación entre paréntesis, no se indican las ilegibles. 6. Se ha seguido la acentuación y el sistema de puntuación actuales.

Debo agradecer el asesoramiento prestado por María del Carmen Rueda Boluda para la transcripción del texto y el de María Luisa Gómez González por sus puntualizaciones sobre la correcta definición de los pigmentos.
- 21 Por *ai arriba* posiblemente se refiere al norte de Europa, de donde se importaban tejidos de lino de gran calidad, aunque también eran famosos los producidos en Galicia.
- 22 *Alvaialde*: Pigmento blanco artificial. Carbonato básico de plomo. Es el blanco más utilizado a lo largo de la historia en la pintura al óleo. Por *alvaialde comun* se entiende el de fabricación nacional, a diferencia del "albayalde de Venecia", que era considerado de mejor calidad. Por sus propiedades secativas y buen poder cubriente, se utilizaba mucho para imprimaciones de color mezclado con otros pigmentos.
- 23 *Azarcón*: Pigmento rojo-anaranjado artificial, también llamado "minio". Monóxido de plomo obtenido por la calcinación del albayalde. En esta época se utilizaba sobretodo como secativo del óleo.

- 24 Todas las reglas aquí descritas se refieren únicamente a las diversas formas de transferir un dibujo previo al lienzo, tabla o muro (es decir, mediante calco, estarcido, cuadrícula, etc.). Son normas de aprendizaje destinadas a aprendices que aun no han pasado al estadio de la "invención", cuya labor se reduce, entre otras cosas, a la trasposición de los diseños del maestro a los soportes.
- 25 La piedra o losa para moler pigmentos que recomiendan generalmente los autores es el pórfido. Ver Cennini, Cennino, *Il Libro dell'Arte*, Ed. F. Brunello, Vicenza, 1982, pp.35-36; Carducho, V. *Op.cit.* p.283; Sanz, M. M. *Op.cit.* p.253. Carducho también menciona la *piedra de vihuela*, que Zahira Veliz considera basanita o jaspe negro, aunque piensa que también podría derivar el nombre de alguna localidad de donde se obtenía esta piedra (por ejemplo, La Vihuela, provincia de Guadalajara). Veliz, Z. *Op.cit.* p.27, nota 16.
- 26 Carmín: laca roja obtenida del principio colorante de los huevos del insecto llamado kermes ("Coccus ilicis") o cochinilla ("Coccus cacti").
- 27 Cardenillo: pigmento verde artificial, acetato de cobre neutro.
- 28 Negro de humo: negro artificial orgánico obtenido del hollín que se produce por la combustión de la pez griega o colofonia (producto solidificado resultante de la destilación de la trementina común).
- 29 Azul: Hasta entrado el siglo XVI, designaba, por su mayor frecuencia de uso respecto a otros azules como el añil o el ultramar, un azul de carbonato de cobre (azurita), que se extraía en las llamadas *minas de azul* (en España eran abundantes). A mediados del XVI se empieza a denominar *azul de cenizas*.
- 30 Bermellón: Sulfuro de mercurio. Pigmento rojo natural obtenido del mineral de cinabrio, aunque también se podía fabricar artificialmente.
- 31 Genolí: Pigmento amarillo artificial. Posiblemente amarillo de plomo y estaño.
- 32 Carducho cita, además de los pinceles de pelo de ardilla (harda) y de cabra, los de turón y meloncillo. Carducho, V., 1979, p.383.
- 33 La sisa es un barniz espeso compuesto de aceite de linaza y pigmentos con poder secativo, como albayalde o tierra de sombra, que se utiliza para dorar en mate. Se solía elaborar cociendo el aceite con los pigmentos que sobraban en la paleta (Pacheco, F. Ed. Madrid, 1956, p.98). Se aplica el pan de oro cuando el barniz está mordiente. Su destino era esencialmente el dorado de los cabellos en escultura policromada o de otros materiales que no admitían el procedimiento tradicional de dorado al agua, como el estuco, el yeso, la piedra, los tejidos, etc.
- 34 Venecia se convierte, desde finales de la Edad Media, en uno de los centros de tráfico y producción de pigmentos y materiales pictóricos más importantes de Europa. Adquirieron especialmente fama, entre otros, el albayalde, las lacas rojas y las tierras rojas producidos en esta ciudad, de donde tomaron su nombre.
- 35 Espalto, asfalto o betún, es un pigmento natural de color marrón oscuro compuesto por una mezcla de hidrocarburos de alto peso molecular con impurezas. Es el residuo sólido del petróleo resultante de la evaporación de sus componentes más ligeros.
- 36 Almagre es el nombre castellano más común para denominar a la tierra roja, pigmento natural compuesto de arcillas ricas en óxido de hierro. Aunque en este texto se dice que la mejor es la de Venecia (ver nota 17), en España se producía tierra roja en abundancia y de gran calidad.
- 37 Pelotillas, tablillas, panes, polvo o terrones era la forma en que se presentaban y vendían los pigmentos tras su elaboración, según fueran artificiales o naturales y según fuera el procedimiento seguido en su fabricación. Ello podía servir de signo identificador de la mejor o peor calidad del pigmento. Carducho cita el *carmín de Florencia de pelotilla* (Carducho, V., 1979, p.381).
- 38 Esmalte: pigmento azul artificial, vidrio coloreado con una pequeña proporción de óxido de cobalto.
- 39 Azul de cenizas: pigmento azul, es un hidroxycarbonato de cobre. No se sabe con seguridad si era el de procedencia natural (azurita) o el preparado artificialmente. Se empieza a llamar "azul de cenizas" a partir de la segunda mitad del siglo XVI; anteriormente se denominaba simplemente "azul".
- 40 Lapislázuli: con esta piedra se fabricaba el azul ultramar natural, pigmento muy apreciado pero excesivamente costoso, por lo que su uso ha sido siempre muy limitado en la pintura española. Su uso se reducía normalmente a capas finales sobre bases de azurita o de esmalte.
- 41 Trasflorar o bañar: aplicar por medio de veladuras capas de color con poca carga de pigmento, dejando transparentar la base inferior más opaca y cubriente. Los pigmentos más apropiados para bañar, debido a su bajo poder cubriente y su brillante tonalidad, eran el carmín, el cardenillo, el asfalto y el azul ultramar.
- 42 Ocre: tierra amarilla. Pigmento natural compuesto por silicatos ricos en óxidos e hidróxidos de hierro de naturaleza arcillosa. El color amarillo se lo proporciona la existencia de limonita (hidróxido de hierro) mientras que la hematita (óxido de hierro) es lo que proporciona el color rojo. Como ocre de Levante solían designar al procedente de ultramar.
- 43 Verde montaña: se suele entender por este nombre un pigmento verde de hidroxycarbonato de cobre. Este término suele hacer referencia al pigmento artificial, de composición semejante al de procedencia natural (malaquita), aunque aquí el autor parece generalizar.
- 44 Aquí aparecen citados los pigmentos negros más usuales, todos ellos de naturaleza orgánica, que se obtenían de la combustión de diversos materiales. En primer lugar habla de negros de origen animal, como el *negro marfil* o el *huesos*, que es un fluoofosfato cálcico (apatito) impurificado con restos del material óseo. Se obtenían de la calcinación de marfil, hueso o médula de vaca, etc. Entre los de origen vegetal, uno muy común era el producido por la calcinación de huesos de melocotón.
- 45 El *negro de humo* se obtenía de la combustión de la pez griega (colofonia). Era muy empleado para aguadas, miniaturas...
- 46 Cuando dice que *el de carbón no se usa entre los pintores al óleo*, se refiere probablemente al procedente de la madera quemada.
- 47 *Endico*: índigo, añil. Azul orgánico vegetal proveniente de la "Indigofera tinctoria", originaria de la India. Se utiliza principalmente como material tintóreo y en pintura como base de otros azules junto con el esmalte.
- 48 Pastel: colorante azul de origen vegetal, usado principalmente para tinturas. No es corriente su empleo en pintura.
- 49 Seguramente se refiere al azul esmalte. Especifica que sea *de laborar al óleo* probablemente porque el esmalte se consideraba más propio del fresco, pues con el óleo se decolora y agrieta, aunque existían variedades que se empleaban también en aquella técnica. Es frecuente encontrarlo en la pintura al óleo de los siglos XVI y XVII, sobretodo en los fondos de cuadros de gran tamaño y en sombras de pliegues, debido a que resultaba más barato que la azurita y el ultramar. En el siglo será sustituido por el azul de Prusia.
- 50 Este sistema de dorado varía del tradicional de dorado al agua, ya que el pan de oro no se aplica sobre el bol sino sobre una capa de albayalde y azarcón molido en aceite. Este método se adapta mejor a un soporte flexible como la tela.
- 51 Algunos colores, como las lacas, tenían un lento secado al óleo, por lo que era necesario añadirles un secativo para acelerar este proceso. Entre los secativos más usuales estaban el cardenillo y el vidrio molido.
- 52 Generalmente el aceite de nueces lo preparaban los propios pintores pues tenía peor conservación que el de linaza y no se solía vender en las tiendas ya preparado, tal como indica el autor.
- 53 Con esta falta se ha perdido toda la parte sobre el uso de los barnices.