

Aproximación al método de enseñanza en la escuela de dibujo de Pamplona: la *Cartilla* de Miguel Sanz y Benito

José Javier Azanza López
Mikel Sanz Tirapu
Universidad de Navarra

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

El método de enseñanza de las artes en los inicios de la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona –creada en 1828– queda plasmado en un manuscrito que a modo de “cartilla” compuso el primer director de la institución, el pintor Miguel Sanz y Benito, con el propósito de instruir a sus discípulos en el dominio del dibujo y la pintura. El manuscrito se organiza de manera sistemática con una parte inicial dedicada al origen, importancia, explicación y clasificación del dibujo, a la que sigue el estudio de la figura humana estructurado en cuatro apartados: osteología, miología, proporciones y simetría, y finalmente escorzos. Continúa el director de la Escuela con la propuesta de varios modelos de estudio tomados de la antigüedad grecolatina, para concluir con una descripción sencilla del hombre y las diferentes épocas de la vida, y un diálogo entre la Naturaleza y las dos nobles artes, Pintura y Escultura. También introduce Sanz a lo largo del texto ciertas consideraciones a través de las cuales trata de establecer la clara diferencia existente entre las bellas artes y los oficios mecánicos. Diversas son las fuentes consultadas por el autor para la elaboración del manuscrito, caso de Vitruvio, Alberti, Arfe, Carducho, Francisco Pacheco, José García Hidalgo, Antonio Rafael Mengs o el poeta y pintor Juan de Jáuregui; pero por encima de las demás destaca el Museo Pictórico y Escala Óptica de Antonio Palomino.

ABSTRACT

In the beginning of the Public School of Drawing of Pamplona, created in 1828, the method of teaching the Arts is materialised in a manuscript composed by the first director of the institution, the painter Miguel Sanz y Benito, in the way of “primer” to teach his pupils in the good knowledge of drawing and painting. The manuscript is organised in a systematic way, with an initial part dedicated to the origin, importance, explanation and classification of the drawing. This part is followed by a study of the human figure structured in four sections: osteology, miology, proportions and symmetry and, finally, the explanation of the foreshortened figure. The director of the School continues with the proposition of several models of study taken from the Greco-Latin antiquity, to finish with a simple description of man and of the different times of life, and a dialogue between Nature and two fine Arts: painting and sculpture. Sanz also introduces through the text some considerations; with them he tries to establish the clear difference between fine arts and mechanical jobs. The sources consulted by the author to elaborate the manuscript are very diverse: Vitruvio, Alberti, Arfe, Carducho, Francisco Pacheco, José García Hidalgo, Antonio Rafael Mengs or the poet and painter Juan de Jáuregui; but over the others stands out the Museo Pictórico y Escala Óptica of Antonio Palomino..

LA ESCUELA PÚBLICA DE DIBUJO DE PAMPLONA: CREACIÓN Y PLANES DE ESTUDIO

Desde los últimos años del siglo XVIII se plantea la necesidad de crear una escuela de dibujo en Pamplona, a semejanza de otras muchas que, impulsadas por la Real Academia de San Fernando de Madrid, estaban surgiendo por esos mismos años en distintas ciudades españolas. La primera referencia documental al respecto data del 27 de noviembre de 1795, cuando las cortes enviaron un oficio al Ayuntamiento de Pamplona explicando que habían adoptado el acuerdo de establecer en esta ciudad una escuela de dibujo bajo la protección de los tres estados y de su Diputación, “con el objeto de fomentar la industria en beneficio del Estado y de los naturales de este Reyno”¹; su planteamiento se basaba sobre todo en la de Burgos, y en otras escuelas de dibujo como las de Vitoria, Segovia y Bilbao². Este primer proyecto no prosperó por motivos económicos, pero en los años siguientes continuaron las negociaciones entre la Diputación del Reino y el Ayuntamiento de Pamplona para sacar adelante la fundación de una escuela de dibujo.

Entretanto, surgieron escuelas de carácter privado en las que se impartían clases de dibujo y que intentaban llenar el vacío existente en la enseñanza de las artes en Navarra. Un claro ejemplo es la Escuela de Dibujo creada en 1799 por el arquitecto Juan Antonio Pagola y que se mantuvo abierta hasta 1805, si bien su carácter privado y la escasa ayuda recibida por las instituciones dificultaron en gran medida su labor docente. En esta escuela se estudiaba aritmética, geometría y principios de arquitectura, ya que el centro tenía un espíritu marcadamente arquitectónico y academicista basado en la Real Academia de San Fernando, y sus enseñanzas estaban dirigidas sobre todo a la formación de maestros de obras, albañiles y carpinteros; no había por el contrario enseñanza en pintura, pues la sociedad navarra del momento no lo demandaba³.

En 1828 Diputación y Ayuntamiento llegaron a un acuerdo definitivo, de manera que el 1 de marzo de este año se abrió la nueva Escuela de Dibujo de Pamplona. Nació con la intención de enseñar “el dibujo desde sus rudimentos hasta copiar el modelo antiguo de estatua; el de arquitectura y adorno con los ligeros principios de ésta y geometría necesarias en esa clase de delineación; y el colorido”. Para llevar a cabo sus propósitos, se plantea la enseñanza en tres salas o niveles, a semejanza de las academias de dibujo existentes; en el proyecto inicial, en la primera sala se explicaría el dibujo “desde ojos hasta cabeza”, la segunda sería “de figuras, dibujo de Arquitectura y adorno”, y la tercera “del yeso y colorido”⁴. El Ayuntamiento de Pamplona nombró como director de la nueva Escuela al soriano Miguel Sanz y Benito, profesor de dibujo en una escuela privada que había fun-

cionado en su casa y licenciado en la Academia de San Fernando en Madrid, de manera que estaba familiarizado con los métodos de enseñanza de dicha institución.

Desde los inicios de la Escuela, se puede apreciar que existe una clara tendencia hacia el dibujo artístico, la anatomía y la figura humana. Aunque se mantuvo la estructura de la enseñanza en tres salas, se introdujeron ligeras modificaciones respecto al propósito inicial en lo que a las materias que se impartían en cada una de ellas se refiere. Así, la primera sala era la “sala de principios”, donde se enseñaban los rudimentos del dibujo, copiando fragmentos del cuerpo humano como pies, manos y rostros. La segunda sala era la sala de “cabezas”, donde se copiaban cabezas, torsos y medios cuerpos. Por último, en la tercera sala o “sala de figuras, adornos y arquitectura”, se pondría mayor interés en la representación de la figura humana y de grupos, la mayoría de las veces copiados de láminas (en esta sala se incluirá a partir de 1843 el estudio de la arquitectura). Como puede apreciarse, en las sucesivas salas se iban complicando los conocimientos que se proporcionaban al irse escalonando la dificultad de representación del cuerpo humano, si bien los alumnos no precisaban de períodos mínimos ni de pruebas para pasar de una sala a otra⁵.

El método de enseñanza que se seguía en la Escuela de Dibujo se basaba en la copia de modelos, la mayoría de las veces de láminas. Se copiaban fragmentos del cuerpo humano y figuras completas, y también, aunque en menor medida, algún elemento arquitectónico y ornamental. La técnica con que se llevaban a cabo estos ejercicios era mediante el empleo del lápiz y tiralíneas a modo de punta seca, incluso para sombreados; también se manejaba la aguada monocroma, pero no el color, porque las estampas modelo eran monocromas y porque los profesores no estaban lo suficientemente capacitados para abordar dicho aspecto de la pintura. La copia de láminas puede constatarse analizando el inventario del material que se llevó a cabo en 1837, cuando por causa de la Primera Guerra Carlista el Ayuntamiento de Pamplona se declaró insolvente y suprimió la Escuela de Dibujo, que contiene las distintas muestras de cuadros y dibujos que el Ayuntamiento adquirió “para dar principio a la Academia”. La totalidad de láminas y cuadros enumerados y que servían para la educación de los alumnos reproducen fragmentos del cuerpo humano o a figuras de distintas clases y tamaños; no se encuentran en ningún momento láminas referentes a arquitectura ni a elementos decorativos⁶. La importancia que adquieren la anatomía y la figura humana en los inicios de la Escuela de Dibujo de Pamplona queda de manifiesto al comprobar los premios anuales que se concedían a los alumnos más aventajados en cada una de las tres salas. Estos premios, que se entregaron durante toda la vida de la Escuela, muestran cómo a lo largo de los años la gran mayoría de

las obras premiadas representaban fragmentos del cuerpo humano en las dos primeras salas, e imágenes de figuras en la tercera.

En la segunda etapa de la Escuela de Dibujo, a partir del 9 de noviembre de 1839 tras su reapertura una vez acabada la Guerra Carlista, se aprecia un mayor interés por la arquitectura, el paisaje y los elementos decorativos. En los premios otorgados en 1843 se encuentra una primera referencia a la arquitectura, y en 1846 se crea un premio especial de arquitectura y otro de colorido, además de los premios generales que se concedían en cada sala. Pero estas modificaciones no llegaron a satisfacer plenamente las necesidades que la cambiante sociedad del momento demandaba, de manera que en los años siguientes surgieron numerosos proyectos para reformar la enseñanza que se impartía en la Escuela de Dibujo por parte de quienes la acusaban de inmovilista y pensaban que “la situación de Navarra se encuentra en el mismo estado que en tiempos remotos”. Estos proyectos renovadores, entre los que destacan el del arquitecto Echeveste (1843) y el realizado por el arquitecto Segundo Resola y el profesor de pintura Martín Miguel Azparren en 1856, hacían hincapié en una enseñanza científico-técnica y eminentemente práctica de las artes y en el estudio del dibujo lineal en un momento en el que la industria y las comunicaciones están en pleno desarrollo, al considerar que “un sistema basado sólo en la copia no sirve ni a artesanos ni a artistas”. Sin embargo, apenas tuvieron incidencia en el programa pedagógico que llevaba adelante la Escuela de Pamplona⁷.

Con la jubilación de Miguel Sanz y Benito en 1863, se abren nuevas expectativas de cambio. Su sucesor en el cargo, su hijo Mariano Sanz, presentó un programa que tenía por objeto instruir a la clase artesana en sus artes y oficios y proporcionar una base para los que tenían intención de dirigirse a estudios superiores. Su proyecto de renovación, que resultó más tímido que los planteados años atrás, se centró fundamentalmente en la incorporación del dibujo lineal. Pero ante la cada vez mayor dispersión de las enseñanzas de dibujo –en 1842 se había fundado el Instituto de Pamplona, si bien las clases de dibujo impartidas inicialmente por el propio Miguel Sanz no comenzaron hasta 1858– se planteó la conveniencia de una unificación; esta iniciativa daría lugar a la creación de la Escuela de Artes y Oficios en 1873.

EL PRIMER DIRECTOR DE LA ESCUELA DE DIBUJO: MIGUEL SANZ Y BENITO

Miguel Sanz y Benito nació en la localidad soriana de Valdeavellano el 7 de mayo de 1794. Desde 1812 hasta 1816 cursó estudios de dibujo y pintura en Madrid bajo

la dirección del primer pintor de cámara del rey y primer director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Mariano Salvador Maella, hasta llegar a la sala de modelo natural. Terminada la carrera se estableció en Tudela, donde contrajo matrimonio con Francisca Tarazona, fruto del cual nacieron sus hijos Luis, José, Francisco, Alejandra, Mariano e Ignacia; en la localidad navarra abrió una academia particular que alcanzó gran reconocimiento, en virtud de lo cual en 1818 fue nombrado socio de número de la Real Sociedad Económica Tudelana de Amigos del País. En 1822 se trasladó a vivir a Pamplona, donde fundó una escuela particular de dibujo para los jóvenes de la ciudad; nos consta que en 1826 residía en la calle Zapatería, y en 1854 en la de San Francisco⁸.

En 1827, Sanz solicitó la plaza de maestro-director de la nueva Escuela de Dibujo de Pamplona, cuya fundación se encontraba próxima; ya en 1818 había sido opositor a la plaza de dibujo que se estableció en la Escuela de Dibujo de Logroño, si bien en aquella ocasión no se le concedió. El 6 de febrero de 1828, Miguel Sanz era nombrado director de la Escuela y profesor de su cátedra de dibujo, cargo que ejerció hasta pocos años antes de la clausura de la misma y su reconversión en Escuela de Artes y Oficios en 1873. Cuando en 1837 el Ayuntamiento de Pamplona clausuró temporalmente la Escuela de Dibujo por falta de medios para su mantenimiento, Miguel Sanz se trasladó con su familia a Tudela para impartir clases de dibujo⁹; dejó al frente de la escuela de Pamplona a su hijo José, quien intentó continuar con la docencia del dibujo hasta que se vio obligado a desalojar los locales del nº 80 de la Calle Mayor. Concluida la contienda el Ayuntamiento, en sesión extraordinaria celebrada el 21 de noviembre de 1839, decidió restablecer las enseñanzas del dibujo en los mismos términos que en la etapa anterior, por lo que se reiniciaron los estudios de nuevo bajo la dirección de Miguel Sanz y estableciendo su sede en el antiguo convento de San Francisco.

En los años que se mantuvo al frente de la Escuela de Dibujo le encargaron desde el Consistorio pamploñés diferentes trabajos relacionados con su profesión. De esta manera, con motivo de la visita de los reyes Fernando VII y María Josefa Amalia de Sajonia en 1828, el Ayuntamiento levantó un magnífico arco triunfal a la entrada de la Plaza del Castillo; en los extremos de esta arquitectura efímera figuraban varios versos escritos por Miguel Sanz, quien se había responsabilizado también de pintar una tabla con las armas de la ciudad colocada en el depósito de aguas junto a la basílica de San Ignacio¹⁰. En 1841 fue comisionado para realizar un informe pericial sobre las labores de decoración del interior del Teatro Principal de Pamplona que ejecutaba el pintor Andrés Lavilla¹¹. Y en 1848 fue el

encargado de plantear y proyectar la restauración de la imagen de la Virgen de Nuestra Señora del Camino, que afectó a la cara, brazos y manos de a Virgen y a la imagen del Niño Jesús¹².

En 1863 Miguel Sanz se jubila del cargo de director de la Escuela de Dibujo, en el que le sucede uno de sus hijos, Mariano Sanz y Tarazona, que ocupará el puesto hasta la clausura de la Escuela. Un año después de su jubilación, Miguel Sanz y Benito fallecía en Pamplona a la edad de 70 años.

Durante toda su vida estuvo Sanz ligado a la pintura; alternando con su trabajo como director de la Escuela de Dibujo ejerció una destacada labor como pintor y fue un artista conocido por su oficio en la Pamplona del siglo XIX. Con frecuencia los lienzos de Sanz ofrecen una calidad artística más que discreta, pero resultan sumamente interesantes por su iconografía y por su valor histórico y documental. Sus obras firmadas y fechadas se conservan en los Ayuntamientos de Tudela y Pamplona, en la parroquia de Irañeta y en algunas colecciones particulares. La temática histórica está representada en sendos lienzos adquiridos por el Ayuntamiento de Pamplona, el primero fechado en 1845 con el bombardeo del general O'Donnell acontecido cuatro años atrás, en el que se aprecia cómo los soldados abren fuego contra la ciudadela, mientras al fondo queda la vieja torre medieval de la parroquia de San Lorenzo, gravemente dañada en el transcurso de la contienda (Fig. 1); el segundo data de 1849 y representa la procesión del Corpus Christi, un documento único de la celebración de esta festividad en Pamplona con la presencia de los ciudadanos y el cuerpo militar arrodillados ante la custodia que pasa bajo el palio (Fig. 2). De igual forma el Archivo Municipal de Tudela conserva un lienzo alegórico con el blasón de la ciudad en el centro rodeado de objetos simbólicos e inscripciones alusivas a sus hijos ilustres, fundadores de las instituciones más significativas del lugar¹³.

En su producción pictórica tiene cabida igualmente la iconografía religiosa, centrada sobre todo en la figura del copatrono de Navarra San Fermín, que debe incluirse en el contexto de una gran demanda de este tipo de pintura devocional. Así, la parroquia de San Juan Bautista de Irañeta conserva un gran lienzo de San Fermín fechado y formado por Sanz en 1849 que representa al santo en su capilla de Pamplona bajo un templete¹⁴. También el santo obispo protagoniza un hermoso lienzo perteneciente a una colección particular pamplonesa; viste los atributos episcopales, capa y mitra rojas de color martirial, y porta el báculo en su mano derecha enguantada¹⁵ (Fig. 3). A la Colección Huarte pertenece otro lienzo de Miguel Sanz con el Martirio de San Fermín, tema que no ha tenido gran tratamiento en la pintura española y navarra y que el pintor pudo realizar a partir de un grabado de

la decapitación de San Pablo. La escena, con reminiscencias barrocas, muestra al santo con atributos episcopales en el momento de recibir el martirio ante soldados a caballo y otros personajes; al fondo queda una arquitectura clásica, mientras unos querubines en el rompimiento de gloria sostienen el escudo de Navarra con corona real por timbre¹⁶.

Prácticamente desconocida resulta hasta el momento la labor fotográfica de Miguel Sanz, quien junto con Pedro Alliet se convirtió en uno de los pioneros del negocio fotográfico en Pamplona que abrieron su gabinete a partir de 1845 y se aventuraron a competir con la nutrida legión de daguerrotipistas foráneos que visitaban nuestro país, ejerciendo fundamentalmente como retratistas. De hecho, en el padrón municipal de 1854 se le cita como retratista, profesión que abarcaba tanto retratos al óleo como en miniatura y al daguerrotipo, tal y como podía leerse en el dorso impreso con que se anunciaba¹⁷ (Fig. 4).

Alguno de los hijos de Miguel Sanz siguió los pasos de su padre y se dedicó a la pintura. Así podemos encontrar obras de José Sanz y Tarazona, y sobre todo de Mariano Sanz, pintor que al igual que su padre tuvo una abundante demanda entre la sociedad pamplonesa del siglo XIX, aunque gran parte de su obra está todavía por conocer y catalogar. Mariano estudió pintura en Madrid, sin que por el momento se sepa en qué institución o con qué maestro. En 1848 pintó un lienzo con el retrato de Isabel II que regaló al Ayuntamiento de Pamplona, colocándose bajo el dosel del Salón de Juntas. Dos años más tarde se fecha un bodegón que enviaba a Pamplona dedicado a su hermana Ignacia¹⁸.

LA "CARTILLA" DE MIGUEL SANZ Y BENITO: UN TRATADO ELEMENTAL SOBRE DIBUJO Y PINTURA

El método de enseñanza de las artes en los inicios de la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona queda plasmado en un manuscrito que a modo de "cartilla" compuso el primer director de la institución, Miguel Sanz, en los cortos ratos libres que le dejaban las tareas de su profesión y el desempeño de sus obligaciones. La obra mide 15,6 cm. de largo y 10 cm. de ancho. Tan sólo se encuentran numeradas las once primeras de las casi doscientas páginas de que consta, entre las que aparecen intercaladas ocho láminas que ilustran capítulos tales como la geometría aplicada a la cabeza, la osteología o conocimiento de los huesos, los escorzos, o las medidas y proporciones del cuerpo humano; han desaparecido otras relacionadas con los módulos de la figura humana y la miología o conocimiento de los músculos.

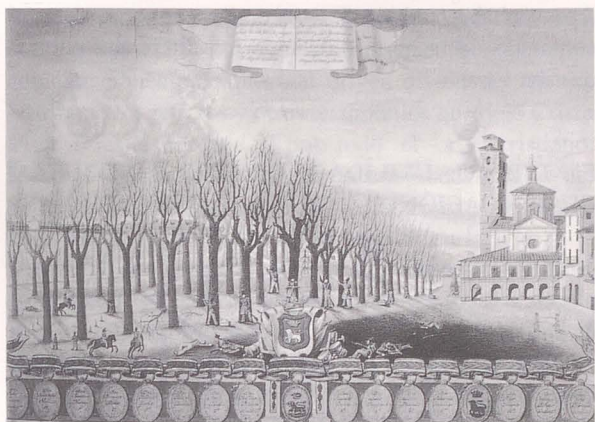


Fig. 1. Miguel Sanz y Benito. Bombardeo del general O'donnell, 1845. Ayuntamiento de Pamplona.

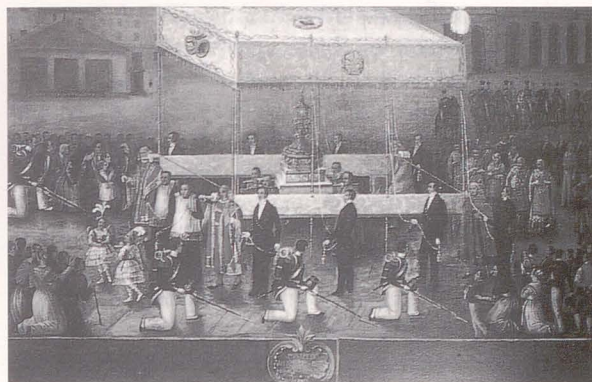


Fig. 2. Miguel Sanz y Benito. Procesión del Corpus Christi de 1849. Ayuntamiento de Pamplona.



Fig. 3. Miguel Sanz y Benito. San Fermín. Pamplona, Colección Particular.

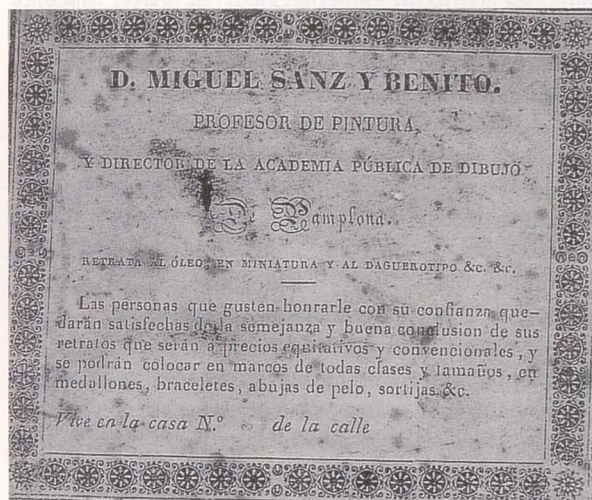


Fig. 4. Dorso impreso de Miguel Sanz y Benito.

Desconocemos la fecha exacta de su composición, pues la única referencia cronológica que proporciona el

maestro a los largo del libro es que desempeña el cargo de director de la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona desde el instante de su creación el 1 de marzo de 1828. Lógicamente debió de redactarlo en algún momento de su amplio mandato, que como ya hemos significado se extiende hasta 1863 en que a su jubilación fue sustituido por su hijo Mariano; observando el planteamiento que realiza de algunos temas, totalmente dependientes de los postulados academicistas que incluso para estas fechas se encontraban ya en crisis en centros más avanzados, es posible que no se aleje mucho de los primeros años de puesta en marcha de la institución, si bien hemos de reconocer que ésta resultó sumamente conservadora hasta bien entrada la segunda mitad de la centuria. Por otra parte, Miguel Sanz denomina a la institución pamplonesa "Escuela Pública de Dibujo", lo que nos induce a pensar que compuso su manuscrito con antelación a 1839, pues a partir de este momento se modificó el nom-

bre y pasó a llamarse “Academia de Dibujo”, y más tarde, desde 1849, tan sólo “Escuela de Dibujo”.

Por la naturaleza de su contenido, el tratadito de Sanz constituye un magnífico ejemplo del método de enseñanza impartido en la Escuela de Dibujo de Pamplona. Tras el obligado prólogo dirigido al lector, el manuscrito se organiza de manera sistemática aunque con cierto desorden, con una parte inicial dedicada al origen, importancia, explicación y clasificación del dibujo, a la que sigue el estudio de la figura humana, para concluir con una descripción sencilla del hombre y las diferentes épocas de la vida, y un diálogo entre la Naturaleza y las dos nobles artes, Pintura y Escultura. Diversas son las fuentes consultadas por el autor de manera directa o indirecta para la elaboración del texto, caso de Vitruvio, Alberti, Juan de Arfe, Vicente Carducho, Francisco Pacheco, José García Hidalgo, Antonio Rafael Mengs o el poeta y pintor Juan de Jáuregui; pero por encima de las demás destaca el *Museo Pictórico y Escala Óptica* de Antonio Palomino de Castro y Velasco, algunos de cuyos párrafos son copiados casi literalmente por Miguel Sanz. Resulta coherente la dependencia del maestro cordobés, “escritor gravísimo, y de gran juicio” según los profesores de la Academia de San Fernando, cuyo tratado era calificado por Ceán como excelente, un compendio a la vez teórico y práctico, útil tanto para el lector como para el artista. Pese a tratarse de un libro barroco, el *Museo Pictórico* alcanzó gran aprecio entre los artistas y teóricos del neoclasicismo español, que tan intransigentemente rechazaban todo lo que consideraban aberración de sus antecesores, y así, su estudio de la simetría del cuerpo humano resultaba imprescindible para los jóvenes estudiantes; de ahí la reimpresión en 1795-97 en la madrileña imprenta de Sancha del *Museo Pictórico*, obra que en este período vuelve a adquirir plena vigencia y actualidad¹⁹.

PRÓLOGO: INTENCIONALIDAD DEL TRATADO

En el prólogo con el que inicia la obra, Miguel Sanz manifiesta en primer lugar su satisfacción por el nombramiento como director de la Escuela Pública de Dibujo en el momento de su creación el 1 de marzo de 1828, cargo que alterna con una academia particular en la que se educan las señoritas pamplonesas de clase distinguida “dedicadas al recreo, y deleite esquisito del Dibujo”. En atención a sus discípulos ha concebido la idea de escribir un pequeño tratado para instruirlos en el dominio del dibujo y la pintura, con el propósito de despertar en ellos el deseo de estudiar las nobles artes en las academias de dibujo, donde orientados por los profesores idóneos aprenderán con reglas sólidas y modernos métodos.

Aprovechaba también Sanz el prólogo para avanzar el contenido de la obra, señalando los diferentes asuntos que iba a tratar.

EL DIBUJO: UTILIDAD, ORIGEN Y NOBLEZA, CLASIFICACIÓN

“El Dibujo ofrece al hombre los gratos y deliciosos placeres de contemplar y conocer los poderosos encantos de la hermosa naturaleza y sus obras admirables bajo su verdadero punto de vista, sorprendiendo agradablemente los sentidos con las inmensas representaciones con que nos da a conocer claramente los objetos por medio de sus iluminadas líneas geométricas”. Con estas palabras comienza Miguel Sanz el capítulo dedicado al dibujo, tratando de introducir a los jóvenes en su conocimiento y estudio; a través del dibujo podrán plasmar cualquier imagen de la naturaleza en muro, tabla, lienzo o papel, alcanzando si su destreza se lo permite tal grado de fidelidad que llegarán a engañar a nuestros sentidos.

Como no podía ser de otra manera, el director de la academia pamplonesa considera el dibujo como base y apoyo de las artes, disciplina que debe dominar el futuro artista y que ocupa un lugar preeminente en la formación de los jóvenes²⁰. Sin el dibujo, el arquitecto no podrá dar majestad y hermosura a sus edificios, ni el escultor formar estatuas animadas y bien proporcionadas, ni el pintor realizar obras que despierten la admiración y aplauso de los hombres. Mas el estudio del dibujo no es necesario tan sólo a los que se dedican a las bellas artes; también resulta de suma utilidad en las artes mecánicas, pues hasta en los oficios más humildes los utensilios y artefactos deben ser construidos con simetría, buen gusto, regularidad y proporciones que sólo el dibujo proporciona. No está de más la afirmación de Sanz en un momento en el que comenzaba a proliferar el diseño de maquinaria destinada a la agricultura, la industria o la minería; buena prueba de ello es el modelo de una máquina de hilar el lino y el cáñamo que el francés Juan José Vital presentaba a la Diputación del Reino y a las Cortes en el año 1828²¹. En fin, el estudio del dibujo reporta beneficios a toda la sociedad, incluso a aquéllos que no se vayan a dedicar profesionalmente a las artes, pues despierta en las personas el bello gusto y la nobleza de ideas, alejándolas del ocio siempre nocivo y de la estúpida ignorancia.

Tras este planteamiento inicial sobre la explicación y utilidad del dibujo, Miguel Sanz aborda a continuación su origen. Partiendo de la autoridad de diversos autores, el pamplonés atribuye al dibujo un origen divino; Dios fue el primero que como Autor Supremo formó al hombre a su imagen y semejanza, y además le inspiró el designio de imitar la naturaleza por medio del dibujo.

Pero para que nadie considere que esta argumentación está fundada tan sólo en metáforas, acude a aquellas demostraciones palpables del origen divino del dibujo, refiriendo los retratos y otros testimonios que dejó Cristo a su Iglesia, repartidos por todo el orbe cristiano. Menciona en primer lugar las tres sagradas efigies del Señor en su Pasión, que quedaron impresas en el lienzo de la Verónica; dos de ellas se veneran en la iglesia de San Pedro de Roma y en la de la Santa Verónica de Jaén, en tanto que la tercera se dice está en el mar. Significa a continuación la Sábana Santa, conocida también con el nombre de Santo Sudario, en el que se encuentra impresa la parte anterior y posterior de Cristo, tesoro que posee la Casa de los Duques de Saboya en Turín, ciudad italiana donde se venera. Y la iglesia de los Santos Lugares custodia un lienzo algo mayor que el Sudario, de nueve a diez pies de largo, en el que la Virgen María pintó con aguja las efigies de su Hijo y de los doce Apóstoles. En todo este apartado Sanz sigue muy de cerca el capítulo III del libro II del *Museo Pictórico*, en el que Palomino prueba la ingenuidad de la pintura en el derecho divino.

Tras establecer el origen divino del dibujo, se detiene el pintor en su invención humana y posterior desarrollo; y coincide con la mayoría de autores en que su descubrimiento se produjo rayando alrededor de la sombra de un hombre. Refiere en este sentido el episodio de una joven natural del Corinto, hija del alfarero Dibutades, quien pensando en algún modo de conservar la presencia de su amado que debía ausentarse a tierras lejanas, señaló con rayas la sombra que hacía su rostro a la luz de una candelabro en la pared; los trazos conservaban bastante semejanza con los rasgos del joven, de manera que la muchacha pudo soportar su ausencia con mitigado dolor. El suceso es relatado por Plinio en el capítulo XII del Libro trigesimoquinto de su *Historia Natural*, y más tarde se hacen eco de él otros autores como Carducho, Pacheco y el propio Palomino, fuentes todas ellas a las que recurre constantemente en la composición del apartado dedicado al origen y nobleza del dibujo.

Tras sus humildes orígenes, Grecia elevó el dibujo en apenas 150 años al más alto grado de perfección y belleza, aventajando a las demás civilizaciones en el gusto y conocimiento de las artes. Esta brillante trayectoria está salpicada de nombres propios, como Polignoto, natural de Atenas, el primero en pintar los hombres con la boca abierta enseñando los dientes y variar el rostro despojándolo de su antiguo rigor, que acabó haciendo retratos de cuatro colores. Parrasio y Timantes dotaron de simetría y proporción a las figuras, ley indispensable sin la cual no se podían hacer sino monstruos. El ateniense Apolodoro fue el primero que empleó los pinceles, y Apeles acabó de dar a la pintura su último grado de perfección. En fin, la poesía de Homero no resultó insensible a numerosos artistas, que buscaron en ella su fuente de inspiración.

Roma procuró imitar los modelos de Grecia, y en parte logró su propósito. Se ejecutaron en el siglo de Augusto obras dignas de los tiempos de Pericles; pero el período romano de esplendor de las artes fue de corta duración, y resultó imposible elevar a la sublimidad de los modelos griegos las grandes obras del Capitolio, el Circo, el Teatro o el Foro.

Tras varios siglos de oscurantismo –la Edad Media merece a Miguel Sanz un juicio negativo en el terreno de las artes–, el XVI se convierte en el Siglo de Oro de las Artes y las Ciencias, “en el que la Europa después de muchos siglos de obscuridad las vio renacer”. Es el siglo en que, “a impulso de los grandes duques de Toscana y a los Romanos Pontífices se vio formar en Roma desde sus cimientos la maravillosa mole del Vaticano, donde se reconcentran los prodigios sublimes de las artes que con tanta razón se celebran y admiran en los tiempos posteriores”. El siglo en que se establecieron y desarrollaron escuelas de dibujo y pintura en diversas ciudades italianas, como Roma, Venecia o Milán, a las que asistieron artistas como Perugino, Rafael, Miguel Ángel, Giorgione, Tiziano o Leonardo da Vinci. El siglo, en fin, que vio nacer a Michelangelo Amerigi Caravaggio (1569-1609), quien pese a ser discípulo de Ghirlandaio, con su estilo seco y desabrido borraría la gloria de todos sus predecesores. Dignos de tener en cuenta resultan los juicios que realiza Miguel Sanz sobre los artistas italianos; el que alcanzó un mayor grado de perfección fue Rafael, quien excedió en mucho a su maestro Perugino y también a Miguel Ángel. Leonardo da Vinci, discípulo de Verrochio, fue uno de los más grandes maestros de la escuela florentina. Por el contrario, la valoración de Caravaggio no puede ser más negativa.

Si el siglo XVI supuso el florecimiento de las artes en Italia, también lo fue para España, “Nación no menos sabia y filósofa que la brillante Ytalia”. Pero en este caso Miguel Sanz resulta parco a la hora de proporcionar nombres. Tan sólo refiere los de Juan de Toledo (1619-1665), quien en Italia se aplicó en el estudio de la escuela de Miguel Ángel, y Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671), discípulo de su padre Antonio, que fue excelente escultor, y más tarde de Alonso Cano, cuya manera supo imitar con bella propiedad; en realidad, ambos maestros pertenecen al siglo XVII y no al XVI. Existe también una alusión al “gran monarca Carlos 3º, que edificó entonces el Monasterio del Escorial”; evidentemente, debe de referirse a las obras de remodelación que se llevaron a cabo durante el reinado del mencionado monarca, con Juan de Villanueva como arquitecto jefe del monasterio.

El maestro pamplonés concluye el apartado del origen y nobleza de la pintura con una alusión a los príncipes y monarcas que han favorecido el desarrollo de las artes.

Menciona a Alejandro Magno, quien se convirtió en protector de Apeles, cuyo obrador visitaba con asiduidad para disfrutar de su pintura y conversación; y al príncipe romano Fabio, quien no se contentó con pintar por su mano el templo de la Salud, sino que dejó por blasón de su linaje el apellido de “Pintor”. Entre los españoles destaca el emperador Carlos V, quien movido de la virtud, ingenio y buen hacer de Ticiano, no sólo lo nombró primer pintor de cámara, sino que “le hizo gozar de todas las preeminencias que tubo Apeles con Alejandro el Grande, y le creó además Conde Palatino en Barcelona después de haberle antes armado caballero del hábito de Santiago”.

Palomino vuelve a ser la referencia a la hora de realizar la subdivisión del dibujo, que Sanz toma del capítulo IV del Libro I del *Museo Pictórico*. Establece una clasificación del dibujo en natural, artificial e intencional o quimérico.

Dibujo natural es el que expresa la semejanza de las cosas naturales, como hombres, animales, etc. Dibujo artificial, el que da a conocer las cosas artificiales ejecutadas con arte e ingenio, como las obras de arquitectura, escultura y ornato, y las que pertenecen a diversas artes y oficios, incluso mecánicos. Finalmente, dibujo intencional o quimérico es aquél que se forma en la imaginación o el entendimiento, y por lo tanto no tiene existencia física, real ni aparente, aunque los extremos de que se compone la tengan; es el caso de los grotescos, adornos de puro capricho formados por cogollos, hojas, tallos y cartelas, además de figuras de animales y otros motivos como grifos, sátiros, faunos, silbanos, centauros o bichas. Se trata de una decoración muy apropiada para los suntuosos jardines renacentistas, donde proliferaban los faunos, silbanos y el dios Pan en forma de hermes, con sólo la cabeza y la mitad del cuerpo sin brazos. La definición que hace Sanz del grotesco, así como la referencia al origen etimológico de la palabra (“Se llaman así a estos adornos porque antiguamente se servían de ellos para adornar las grutas donde estaban los sepulcros de una familia, y porque hallaron pinturas de esta especie, cavando la tierra en las grutas de Roma”), parece indicar que el maestro pamplonés consultó otras fuentes para desarrollar esta parte, quizás los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, quien en su diálogo segundo recoge diversas noticias sobre dicho motivo ornamental.

Se detiene a continuación el director pamplonés en el dibujo natural, que subdivide a su vez en croquis o bosquejo (los primeros rasgos del dibujo, ejecutados con mucha ligereza); dibujos acabados (realizados con gran efecto de claro y oscuro, sobre papel de color o blanco); dibujos de estudio (hechos con un estilo elegante para mostrar a los discípulos); dibujos al pastel (ejecutados con pastas de diferentes colores que se unen y empastan con el dedo); diseño a la aguada (el que se hace con pin-

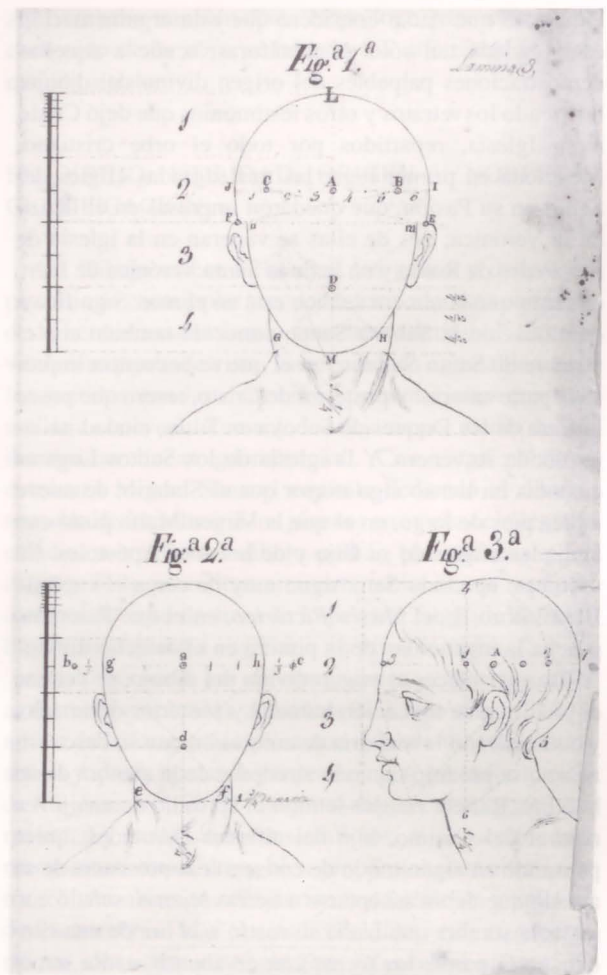


Fig. 5. Manuscrito de Miguel Sanz. Solución del óvalo de la cabeza.

cel a la tinta china o con colores disueltos en agua); y diseño colorido (en el que se emplean todos los colores que aparecen en la obra final). Considera además cuatro partes esenciales del dibujo, que son contornos, dintornos, claro y obscuro. Los contornos son la delineación exterior que circunda la figura. Dintornos son los que delinean las articulaciones, senos y plegaduras contenidas dentro del contorno. Claro son las plazas que baña la luz; y el obscuro son las partes en donde la luz no toca, que se llama también adumbración. El capítulo IV del Libro IV del *Museo Pictórico*, dedicado a los primeros rudimentos del principiante, sirve de referencia al maestro pamplonés, si bien otros autores habían dedicado también su atención a la división del dibujo, caso de Alberti, quien en su obra *De Pictura* ya sistematizaba la pintura en contorno, composición y adumbración o claroscuro.

Concluye Sanz este capítulo con diversas reglas sobre el buen dibujo, que tienen nuevamente su fundamento en

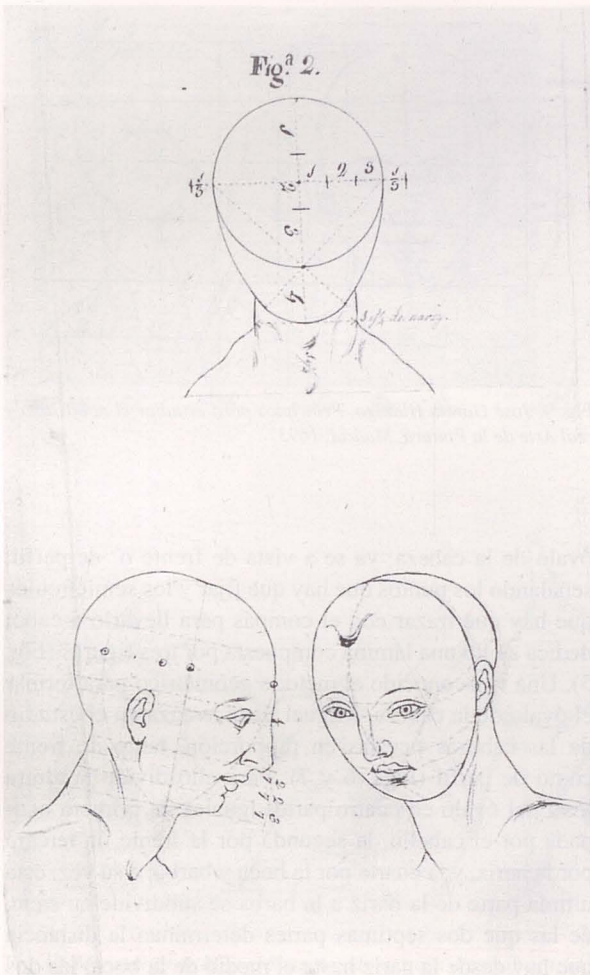


Fig. 6. Manuscrito de Miguel Sanz. Estudio de cabezas puestas en proporción, de frente y perfil.

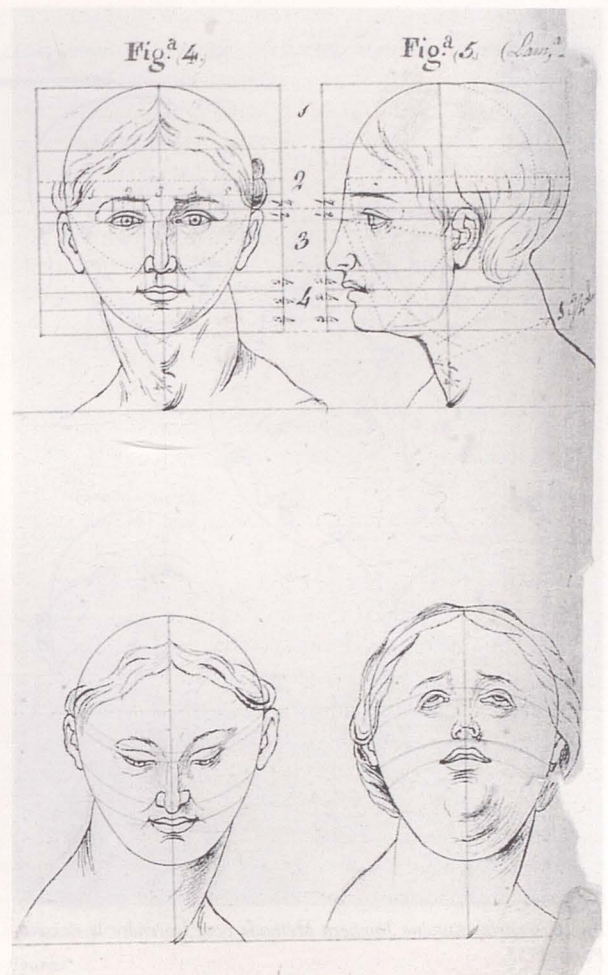


Fig. 7. Manuscrito de Miguel Sanz. Estudio de cabezas puestas en proporción, de frente y perfil.

el capítulo IV del Libro IV del *Museo Pictórico*. Y así, manifiesta que la verdadera esencia del dibujo no consiste en hacer un dibujo bien plumado o esfumado de lápiz, sino en la firmeza de los contornos y en sabio manejo de los claros y oscuros; al igual que “el ser buen escritor no consiste sólo en hacer buena letra, y al mismo tiempo echar muchas mentiras, disparates y faltas de ortografía; sino en escribir con propiedad y elocuencia sin faltar a la ortografía”.

ARTES Y OFICIOS: EN DEFENSA DE LA LIBERALIDAD DE LAS ARTES

Antes de abordar el segundo de sus grandes apartados dedicado al estudio de la figura humana, Miguel Sanz introduce una reflexión mediante la cual quiere dejar bien clara la diferencia entre las bellas artes y los oficios

mecánicos; ya había realizado en este sentido una primera matización al referirse a la utilidad del dibujo tanto para unas como para otros, pero de nuevo vuelve a insistir en el asunto.

Escueto se muestra en lo que a las nobles y bellas artes respecta, limitándose a enumerarlas: pintura, escultura y arquitectura. Por su parte, “los oficios o artes menestrales, sórdidas o mecánicas son todos aquellos en que se sirven de martillos, mazos, yunques, fraguas, fuelles, sierras, cepillos y otros muchos instrumentos y máquinas con que trabajan con afán, sudor, fatiga, cansancio y desaseo corporal del que lo ejerce”. Todos ellos se encuentran sometidos a la estructura gremial, con sus veedores y examinadores, libros de matrícula y ordenanzas con que se gobiernan.

Son los profesores de dibujo y pintura los que reúnen conocimientos superiores a los demás hombres, imprescindibles para el desempeño de sus labores que dependen

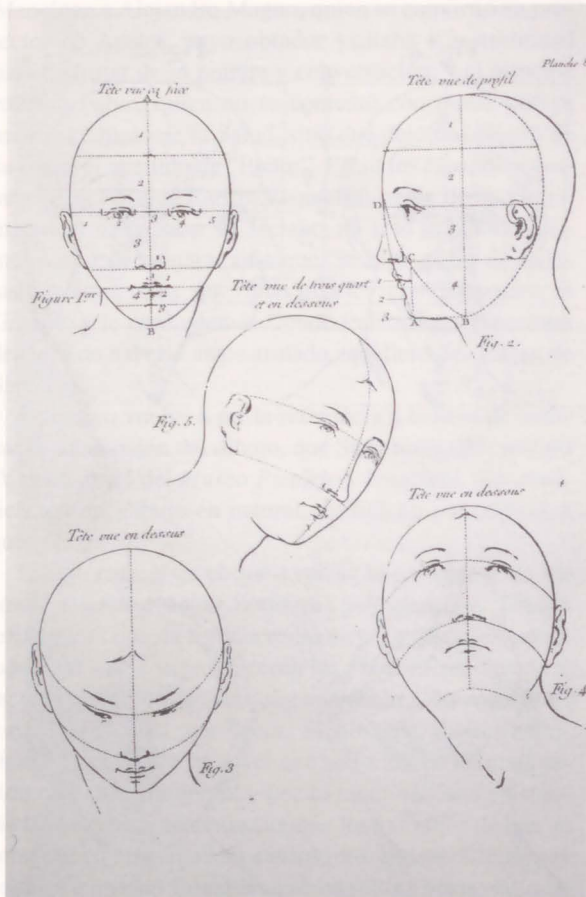


Fig. 8. Charles-Antoine Jombert. *Méthode pour apprendre le dessein*, Paris, 1755.

en su mayor parte del entendimiento, todo lo cual excede considerablemente al trabajo material de los oficiales. Es tal la excelencia del pintor que jamás ha estado sujeto a cofradías, veedores ni exámenes; por el contrario, su máxima preocupación deberá ser ir perfeccionando sus conocimientos a lo largo de su vida, conocimientos que deberán abarcar las más variadas materias, aunque en algún caso resulten superficiales.

GEOMETRÍA APLICADA A LA CABEZA

Como preámbulo al estudio de la figura humana, Miguel Sanz incluye unas breves nociones de geometría para ejecutar el óvalo que describe la cabeza humana, formado por seis arcos de círculo, tres para la mitad superior y otros tres para la otra mitad inferior; el director de la escuela pamplonesa acompaña sus explicaciones de dibujos que explicitan la teoría de forma gráfica.

Proporciona en primer lugar Sanz la solución del

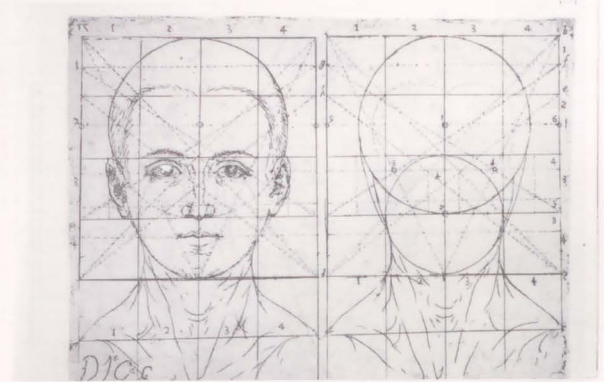


Fig. 9. José García Hidalgo. *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura*, Madrid, 1693.

óvalo de la cabeza, ya se a vista de frente o de perfil, señalando los puntos que hay que fijar y los semicírculos que hay que trazar con el compás para llevarlo a cabo; dedica a ello una lámina compuesta por tres figuras (Fig. 5). Una vez conocido el método geométrico para formar el óvalo de la cabeza, Miguel Sanz avanza en el estudio de las cabezas puestas en proporción, tanto de frente como de perfil (Figs. 6 y 7). Para ello divide la altura total del óvalo en cuatro partes iguales, la primera ocupada por el cabello, la segunda por la frente, la tercera por la nariz, y la cuarta por la boca y barba; a su vez, esta última parte de la nariz a la barba se subdivide en siete, de las que dos séptimas partes determinan la distancia que hay desde la nariz hasta el medio de la boca; las dos partes siguientes determinan la distancia que hay desde el medio de la boca hasta el punto más alto de la barba, y las tres séptimas partes restantes ocupan toda la barba. Finalmente, las orejas están situadas entre las paralelas que se describen desde el párpado superior de los ojos y el extremo inferior de la nariz, y ocupan toda esta altura, que es la cuarta parte de la cabeza. Otras indicaciones de Sanz van destinadas a concretar la línea que pasa por medio de los ojos o la disposición del cuello.

En cuanto a la cabeza vista de perfil, partiendo del óvalo formado en la figura 3 de la lámina anterior y realizada la división de altura como en la cabeza de frente en todas sus partes, se dibujarán la nariz, ojo, boca y barba en sus determinadas proporciones, advirtiendo que el ojo y la boca no deben presentar más largura que la mitad de lo que son vistos de frente. Las proporciones de altura de todas las partes de la cabeza de perfil son las mismas que en la de frente. Para determinar la distancia que hay desde la nariz a la oreja, se describe un triángulo equilátero, en el que uno de sus ángulos debe estar tangente al principio de la nariz, otro al punto más bajo de la barba, y el otro a la mitad de la concha de el oído. Concluye el pamplonés observando que “la cabeza vista

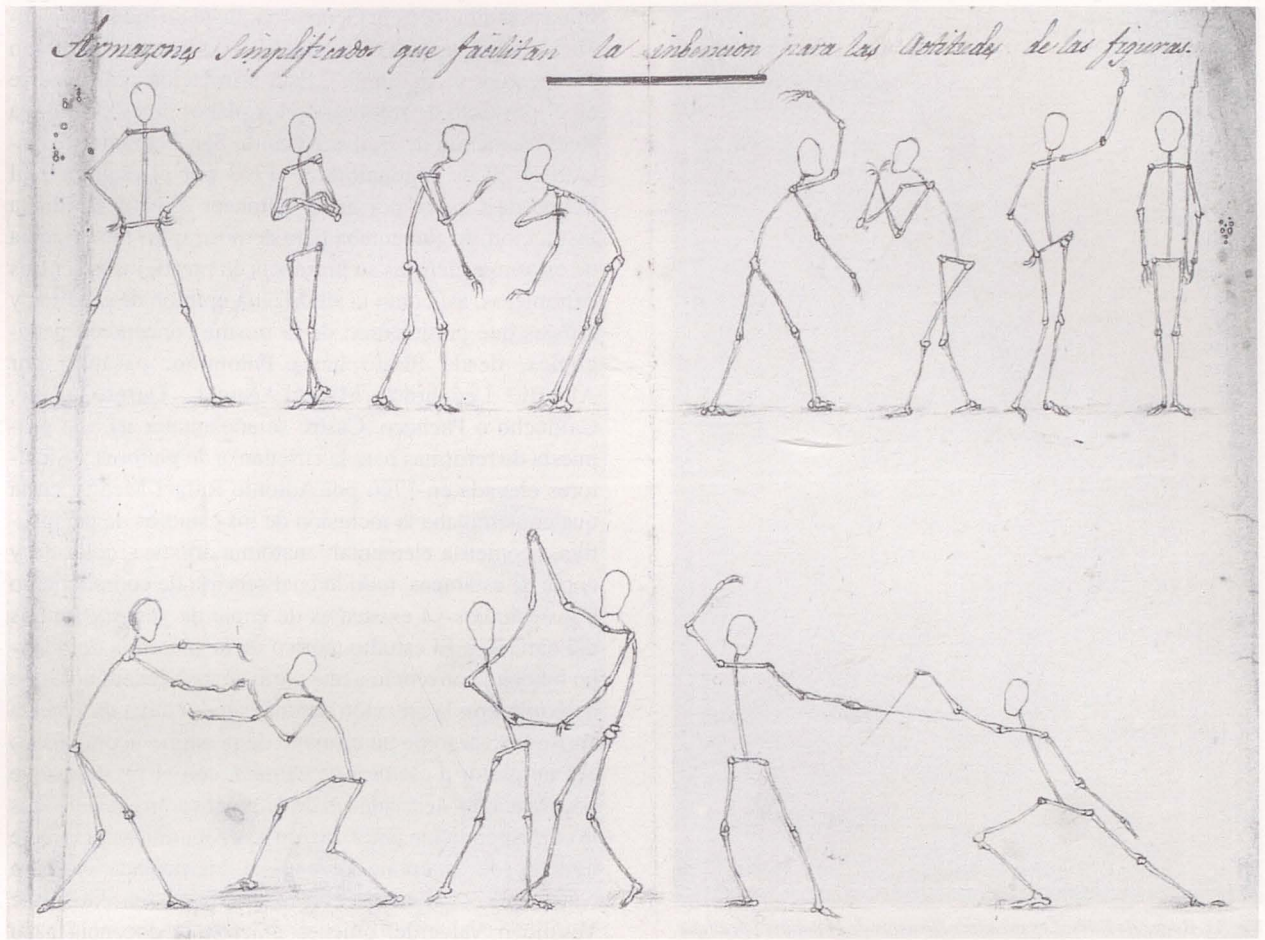


Fig. 10. Manuscrito de Miguel Sanz. Armazones con diversas actitudes de las figuras

de perfil es tan ancha como larga, pues si se le determina un cuadrado se verá está inscrita en él, porque la parte superior e inferior de ella estarán tangentes a los dos lados superior e inferior del cuadrado, así como también lo será el punto más saliente de la nariz, y su opuesto de la cabeza o cráneo con los otros dos lados de dicho cuadrado”.

Las explicaciones de Miguel Sanz en este apartado resultan sencillas, escuetas y fáciles de seguir a través de las ilustraciones que incluye en la cartilla. Las láminas son de ejecución limpia y cuidada, y recuerdan en cierta medida a las que ilustran las cartillas y los métodos franceses para aprender el dibujo; en este sentido, podríamos poner la obra del pamplonés en relación con el *Méthode pour apprendre le dessein*, escrito por Charles-Antoine Jombert y publicado en París en 1755 (Fig. 8). El autor francés enriquecía su texto con un centenar de estampas que representaban diferentes partes del cuerpo humano siguiendo a Rafael y otros grandes maestros, varias figu-

ras del natural diseñadas por M. Cochin, las proporciones y medidas de las más bellas estatuas de la antigüedad que podían contemplarse en Italia, y algunos estudios de animales y paisajes. No será éste el único punto de contacto que puede constatarse entre ambas, pues muestran similitudes igualmente en los estudios de anatomía y en la relación de imágenes antiguas que deben ser consideradas como modelos de estudio. También es posible que Miguel Sanz estuviese al corriente de los tratados españoles que incluían nociones de geometría aplicada al cuerpo humano, caso de los *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura*, obra de José García Hidalgo publicada en Madrid en 1693, en la que incluye diversos estudios geométricos sobre la cabeza (Fig. 9).

EL ESTUDIO DE LA FIGURA HUMANA

Otro de los grandes capítulos que contiene el manus-

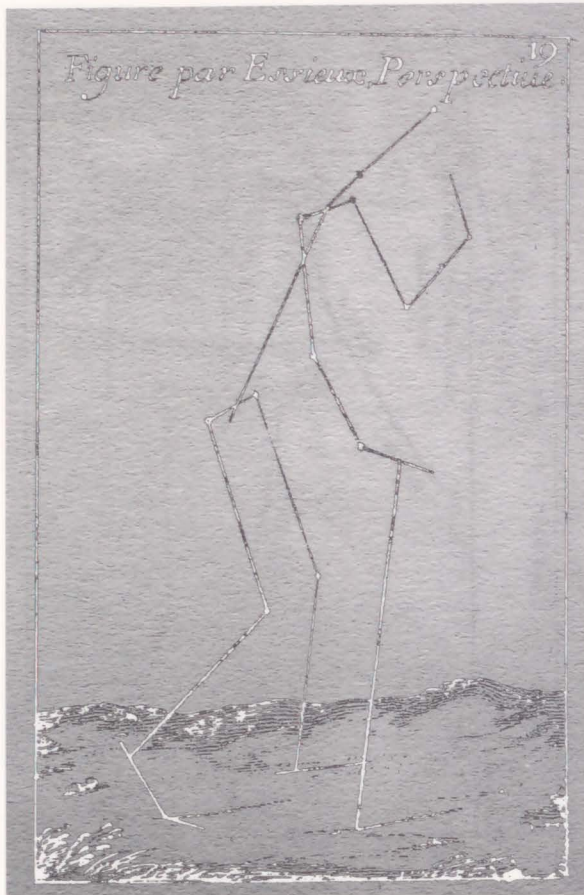


Fig. 11. Roger de Piles. *Les premiers éléments de la peinture pratique*, París, 1684.

critico de Miguel Sanz está dedicado a la figura humana. Desde el Renacimiento, el estudio del cuerpo humano en sus diversos aspectos –anatomía, fisionomía, proporciones– se convirtió en una constante del aprendizaje artístico, a través del estudio directo, de textos y cartillas, o de conferencias y ejercicios que tenían lugar en las aulas académicas²². Artistas de la talla de Alberti, Leonardo o Durero manifestaron la necesidad del estudio del hombre, en un momento en el que los debates en la Academia del Diseño de Florencia giraban en torno a la anatomía y la geometría. A ello contribuyó la publicación de los primeros tratados de anatomía médica, caso del libro de Andrea Vesalio *De humanis corpori fabrica libri septem* (1543), o de la obra de Juan Valverde de Amusco *Historia de la composición del cuerpo humano* (1556); pese a tratarse de textos de marcado carácter médico, la profusión de estampas propició que ambos tratados se convirtiesen en verdaderos manuales para los artistas hasta bien entrado el siglo XVIII.

“Lo primero que debe aprender un joven que se enca-

mina a el dibujo, es la Geometría, llave de todas las ciencias demostrativas y factibles... pero también Perspectiva y Anatomía”. Esta afirmación podía leerse en el proyecto de reforma de los planes de estudio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando redactado el 20 de septiembre de 1763 por el escultor real Felipe de Castro, por aquel entonces director de dicha institución. Argumentaba para demostrar la importancia de estas tres ciencias su presencia en prestigiosos centros extranjeros, así como la autorizada opinión de eruditos y artistas que participaron de la misma concepción pedagógica, desde Plinio hasta Palomino, pasando por Alberti, Leonardo, Miguel Ángel, Durero, Arfe, Carducho o Pacheco. Castro se adelantaba así a la propuesta de reformas para la enseñanza de pintores y escultores elevada en 1766 por Antonio Rafael Mengs, en la que contemplaba la inclusión de los estudios de perspectiva, geometría elemental, anatomía artística, colorido y copia de estampas, todo lo cual serviría de complemento a los estudios ya existentes de copia de yesos y figuras del natural²³. El estudio teórico de la anatomía del cuerpo humano convenció a una parte de los académicos, que determinaron la creación de una cátedra cuya enseñanza corriese a cargo de un cirujano de prestigio acompañado por un pintor o escultor de cámara, con el fin de que se adaptara a las necesidades de la práctica artística²⁴. Tras la correspondiente autorización real, el nombramiento de director de anatomía recayó en el cirujano Agustín Navarro, lo cual enlaza con la tradición renacentista de Vesalio o Valverde, quienes unieron la docencia a su labor médica²⁵.

Pese a este prometedor comienzo, el estudio de la anatomía atravesó por diversas vicisitudes que significaron otros tantos obstáculos a su normal desarrollo. El propio Mengs, impulsor de la idea, se apartó voluntariamente del proyecto al no compartir los criterios con que se había nombrado a Agustín Navarro, y otros artistas invitados a impartir las clases junto al cirujano excusaron su presencia, aduciendo sus muchas ocupaciones. Por otra parte, el inicio de las clases se demoró hasta febrero de 1768, las disputas entre el médico y los pintores y escultores fueron constantes, y la *Cartilla de Anatomía* con la que habrían de trabajar los alumnos, iniciada por Agustín Navarro y cuyas ilustraciones estaba realizando en 1771 Jerónimo Antonio Gil, quedó incompleta a la muerte del cirujano y no llegaría a ver la luz.

A finales del siglo XVIII, la disciplina anatómica se hallaba completamente abandonada en la institución, tal y como ponía de manifiesto Isidoro Bosarte en su informe de 20 de agosto de 1796; necesitaba un nuevo impulso, que vino proporcionado por el “Plan Acuña” de 1799 que intentaba sistematizar el plan general de enseñanza de la Academia²⁶. Cosme Acuña situaba el aprendizaje de la anatomía entre el estudio del modelo de yeso y el

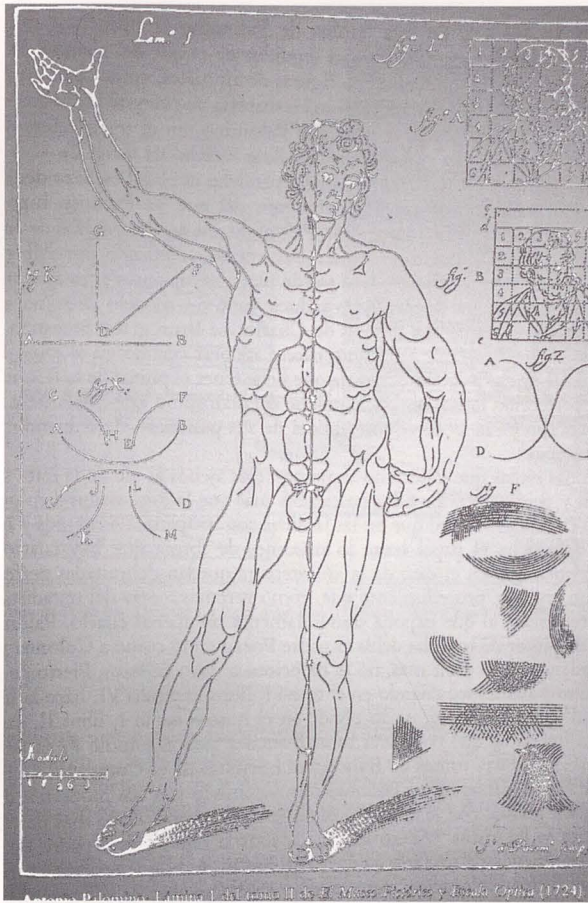


Fig. 12. Antonio Palomino. Museo Pictórico y Escala Óptica. Lámina 1.

de la perspectiva, sin el que no se accedería a estudiar en la Sala del Natural. De igual forma, cuando la comisión del plan de estudios abordó en 1803 el tema de la anatomía, decretó que los alumnos deberían demostrar su conocimiento antes de pasar a dibujar la figura entera, significando en este sentido el teniente director Francisco Javier Ramos que el método de Roger de Piles resultaba el más adecuado a las enseñanzas de pintores y escultores. La propuesta realizada en 1814 por Pedro Franco para que la anatomía se aprendiera en la Sala del Natural contó con la oposición de Mariano Salvador Maella y Juan Adán, a cuyo juicio los alumnos debían manejarse ya en su conocimiento antes de ingresar en la misma.

El estudio de la anatomía se fue consolidando en los programas académicos de la primera mitad del siglo XIX, que insisten en la importancia que para el joven artista tiene esta disciplina, así como el perfecto conocimiento de las proporciones del cuerpo humano. De esta manera, cuando a raíz del nombramiento del infante

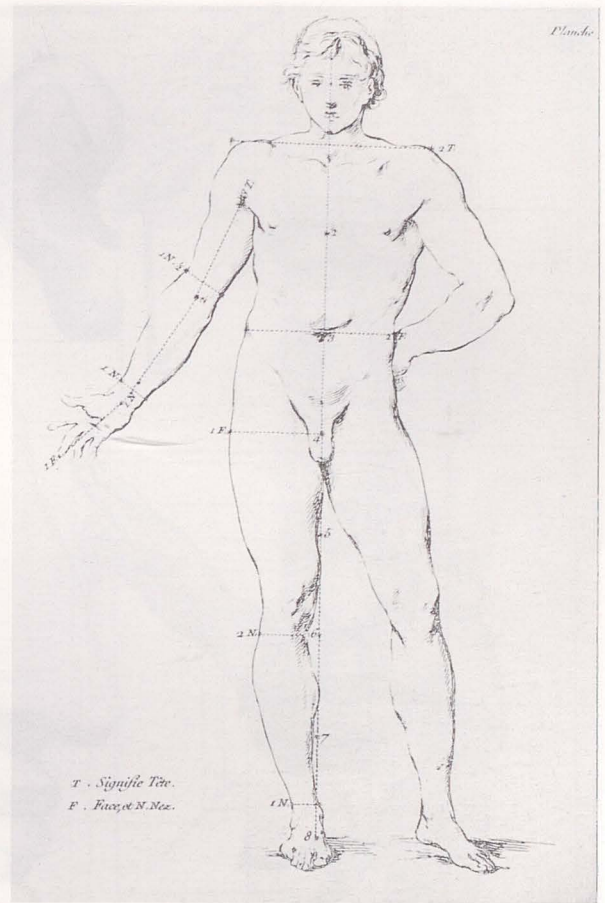


Fig. 13. Charles-Antoine Jombert. Méthode pour apprendre le dessin, Paris, 1755.

Carlos María como Jefe principal de la Academia se nombró una nueva comisión del plan de estudios, uno de los objetivos que se marcó fue el de establecer el método de la enseñanza de la anatomía. En el plan definitivo aprobado en 1821 la anatomía, al igual que la perspectiva, figuraba como enseñanza preliminar dentro de los estudios de pintura, escultura y grabado, previa al ingreso en las Salas del Yeso, Natural y Paños. Ya en 1842, cuando la Academia volvió a plantear un nuevo esquema docente, la enseñanza de la anatomía quedó incluida dentro de los estudios comunes a los superiores de pintura y escultura; por Real orden de 23 de marzo de 1845 se nombró a Antonio María Esquivel catedrático de Anatomía artística. El plan y método de enseñanza de la Academia de San Fernando fue tomado como modelo por la mayoría de las restantes academias y escuelas de dibujo, entre las que se encontraba la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona.

Miguel Sanz organiza el estudio de la figura humana en cuatro apartados: osteología o conocimiento de los

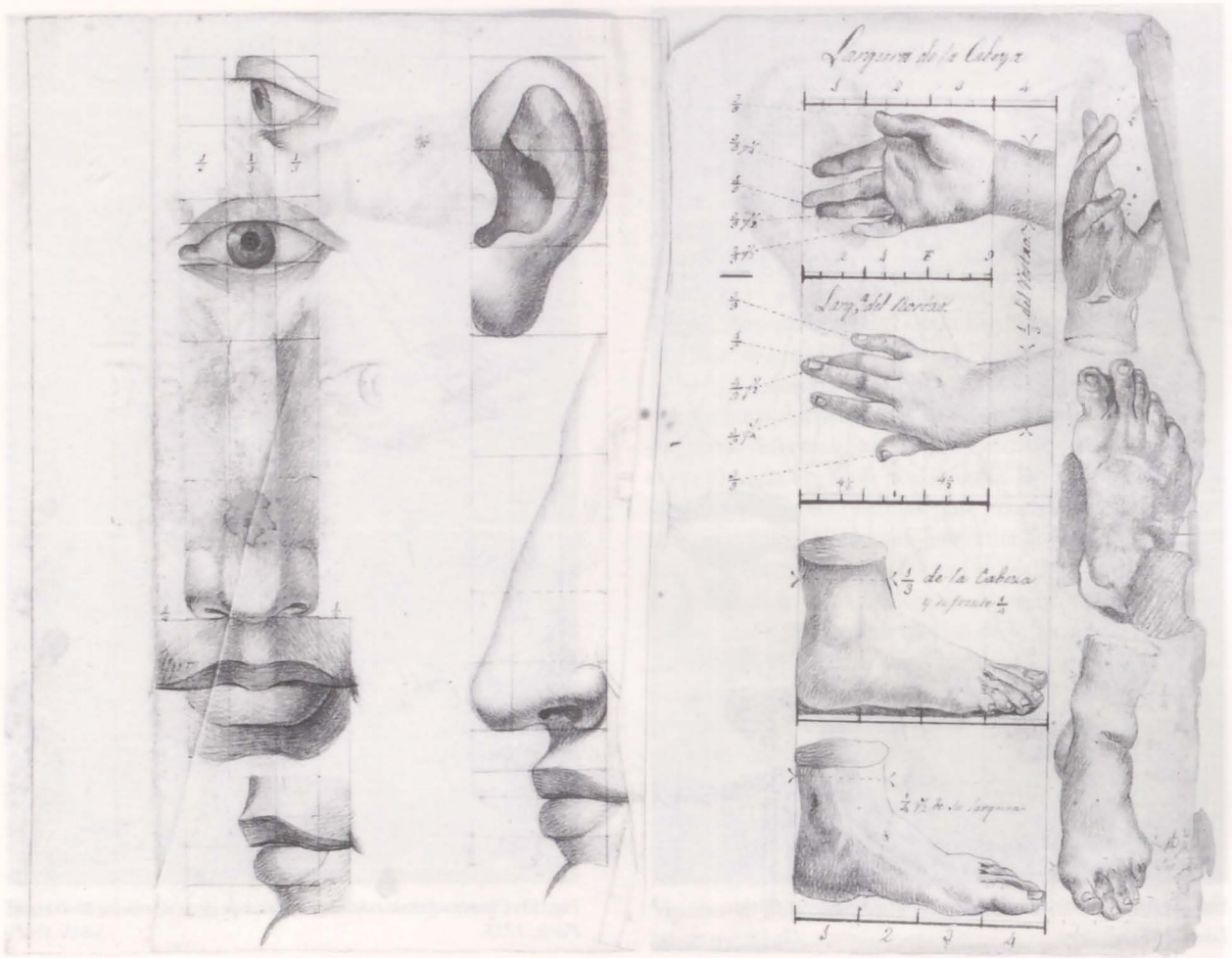


Fig. 14. Manuscrito de Miguel Sanz. Proporciones de cabeza, manos y pies.

huesos, miología o conocimiento de los músculos, proporciones y simetría de la figura humana y, finalmente, la explicación de los escorzos. Como tendremos ocasión de comprobar, diversas son las fuentes consultadas por el autor para la elaboración del texto; pero de nuevo vuelve a destacar el *Museo Pictórico y Escala Óptica* de Palomino, quien dedica el contenido de los capítulos V, VI, VII y VIII del libro cuarto a la proporción, anatomía y escorzos, algunos de cuyos párrafos son copiados casi literalmente por Miguel Sanz.

El director pamplonés comienza el capítulo de la **osteología** con una declaración de principios al considerar que “al artista le basta el conocimiento de la anatomía pictórica, sin detenerse en la quirúrgica y médica, limitando sus observaciones a solo aquello que el exterior de la figura presenta a nuestra vista”. Su afirmación, que le lleva a diferenciar claramente una anatomía médica y otra artística, coincide con la de Isidoro Bosarte cuando en

1796 disienta de los métodos de enseñanza empleados por Agustín Navarro, que fueron rechazados por los artistas al considerarlos superfluos²⁷. A continuación define los huesos, a los que considera “armadura para la fábrica y estructura del cuerpo”, y los distribuye en tres partes que son cabeza, tronco, y miembros superiores e inferiores, indicando su nombre y colocación. Aunque Sanz no realiza ninguna lámina que recoja con detalle los huesos del cuerpo humano, pudo tenerlo en mente, pues el tratado conserva un borrador hecho a lápiz apenas marcado en el que figuran diversos huesos de la pierna, entre ellos el fémur y la tibia. Eso sí, incluye una lámina que titula: “Armazones simplificados para facilitar la invención para las actitudes de las figuras” (Fig. 10); en ella aparecen las figuras en variadas actitudes, con las manos en la cintura, los brazos cruzados, conversando, discutiendo, peleando e incluso practicando esgrima. Son imágenes muy esquemáticas que recuerdan en cierta medida a las “figuras de

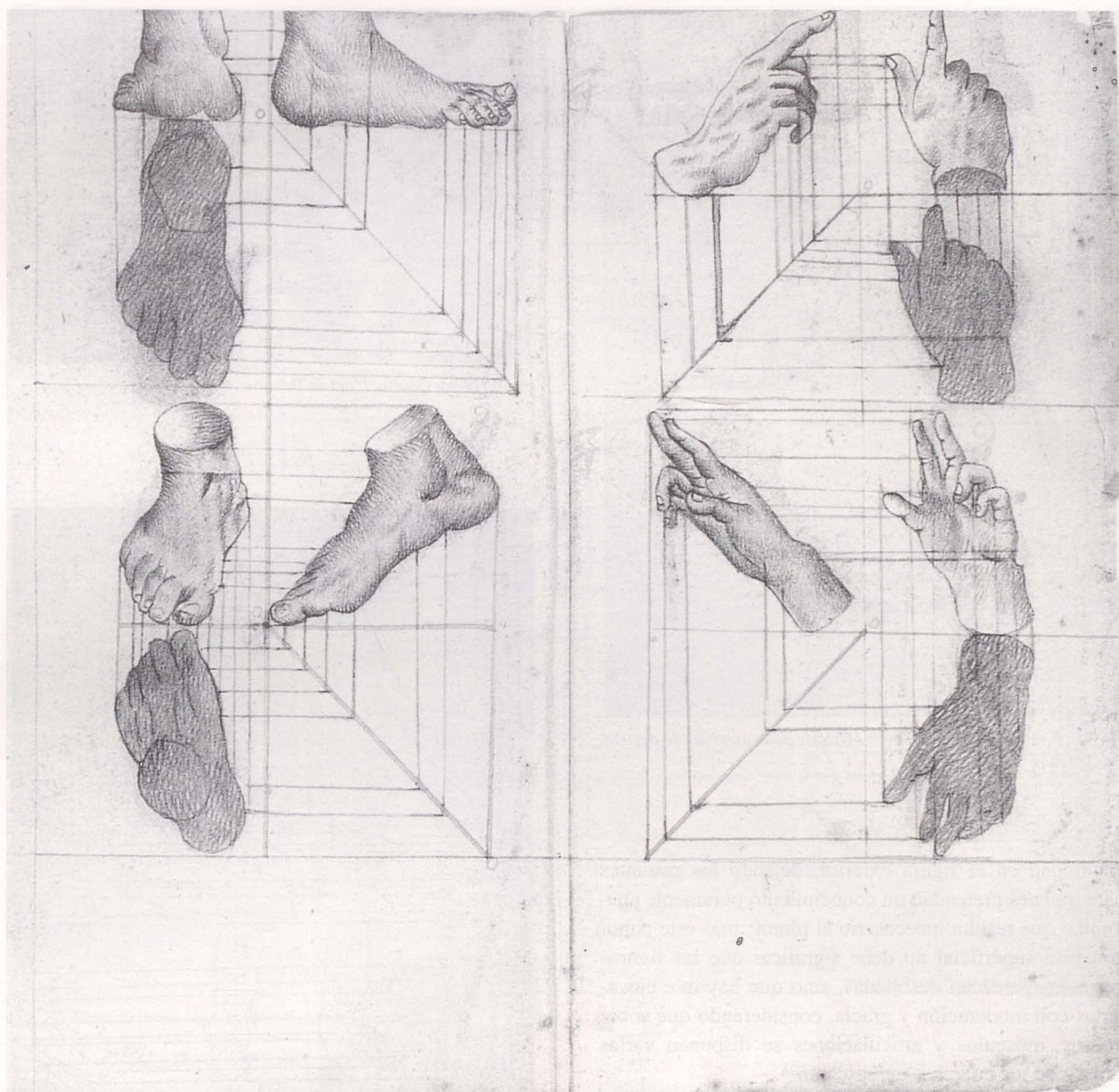


Fig. 15. Manuscrito de Miguel Sanz. Proporciones de manos y pies.

palo” para aprender a dibujar, incluidas por Roger de Piles en su tratado *Les premiers éléments de la peinture pratique*, publicado en París en 1684 (Fig. 11).

Concluye Sanz con una octava recopilatoria que toma de Juan de Arfe y Palomino, si bien introduce en ella las pertinentes correcciones respecto a los autores mencionados; de hecho el director de la academia pamplonesa significa que el esqueleto contiene un total de 248 huesos, en tanto que los tratadistas reducen esta cantidad a 182.

En lo que a la **miología** o conocimiento de los músculos respecta, Sanz compara al cuerpo humano con una máquina en la que los músculos le permiten moverse por la acción que ejercen sobre los huesos: “músculos son aquellas partes carnosas y orgánicas de nuestro cuerpo, principio y raíz del movimiento activo y voluntario”. Incluye a continuación diversas observaciones directamente tomadas del capítulo VI del libro quinto del *Museo Pictórico*. Así, recomienda Sanz al artista que limite su conocimiento de los músculos a los que más se



Fig. 16. Charles-Antoine Jombert. *Méthode pour apprendre le dessin*, París, 1755.

distinguen en la figura exterior, dejando los restantes para quienes pretendan un conocimiento puramente anatómico que resulta innecesario al pintor; mas este conocimiento superficial no debe significar que las figuras desnudas parezcan desolladas, sino que hay que ejecutarlas con moderación y gracia, considerando que sobre huesos, músculos y articulaciones se disponen varias capas que los cubren y enmascaran²⁸.

Son 96 los músculos de la cabeza, 99 los del tronco, 96 los contenidos en cada uno de los brazos y manos, y 120 en cada pierna. En su explicación, Sanz atribuye un número o letra a cada uno de ellos, lo cual parece indicar que debió de incluir en el manuscrito algún dibujo que no se ha conservado. Al igual que en el caso de la osteología, concluía este apartado con una recopilación de los músculos en una octava, con las correspondientes modificaciones respecto a Arfe y Palomino²⁹.

Particular interés le merece a Miguel Sanz el estudio de las **proporciones y simetría** de la figura humana. Observa el director pamplonés que la edad ideal para expresar la más perfecta proporción es de 30 a 33 años y bien proporcionado, no como son los hombres en general, sino como debía ser el primer hombre de la Creación.

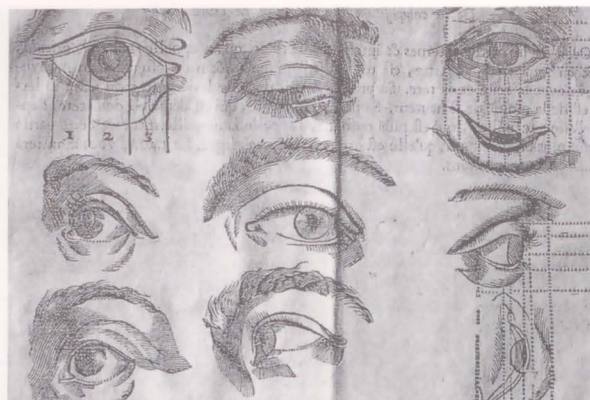


Fig. 17. Jean Cousin. *L'art de Dessiner*, París, 1771.

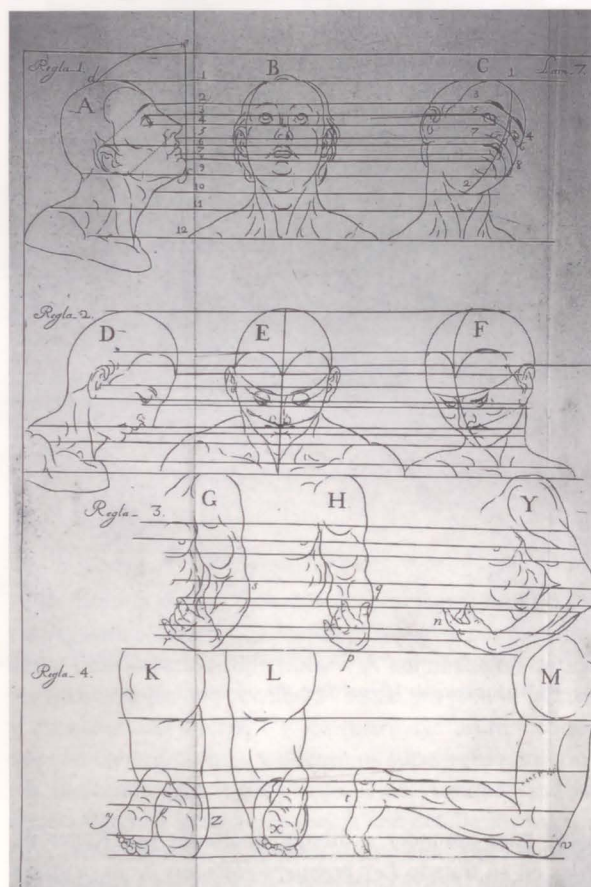


Fig. 18. Antonio Palomino. *Museo Pictórico y Escala Óptica*. Lámina 7.

Se sitúa así entre Pacheco, quien considera que el hombre llega a su plenitud corporal a los 30 años, y Palomino, que lo retrasa a los 33, la misma que se atri-

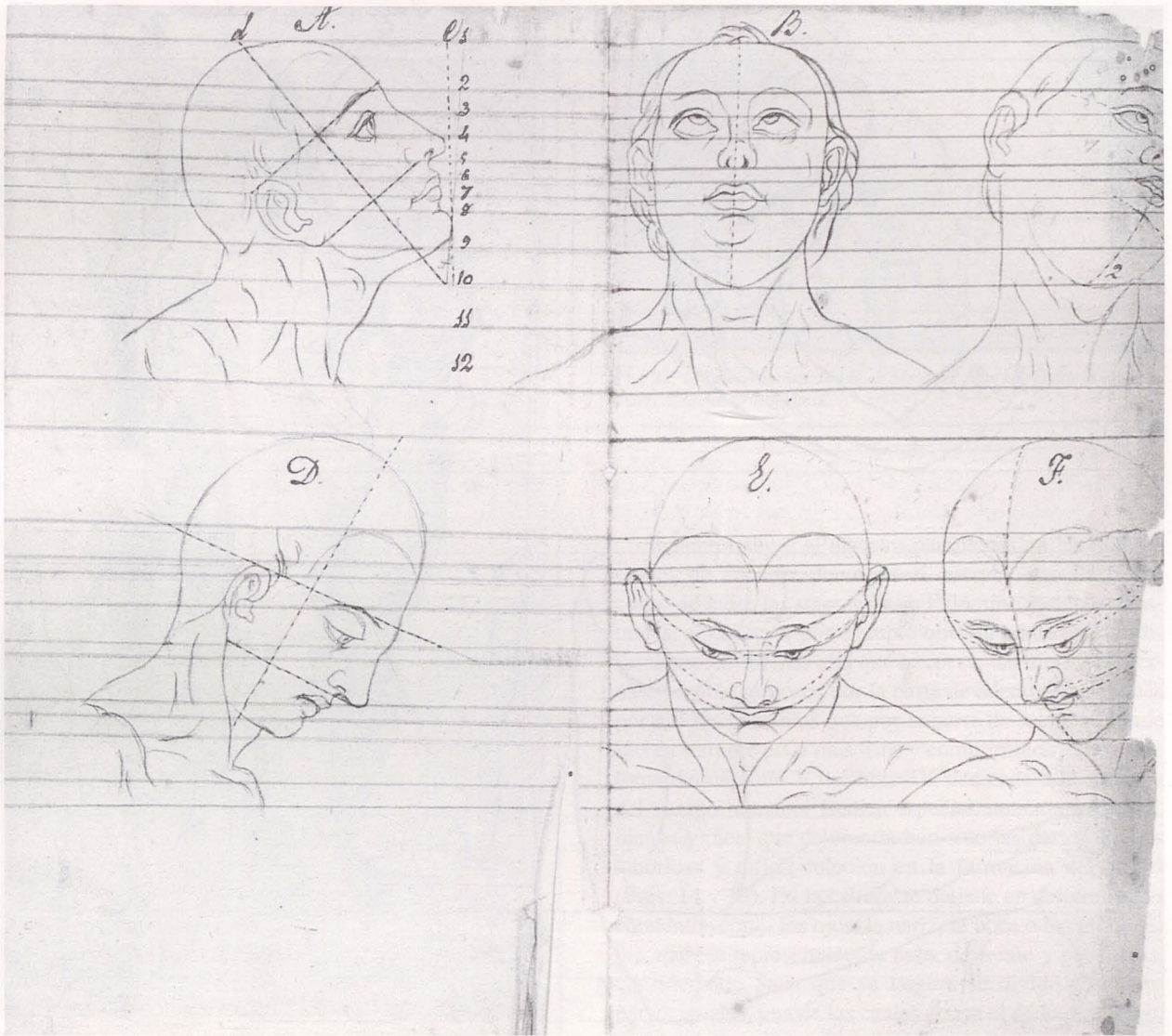


Fig. 19. Manuscrito de Miguel Sanz. Escorzo de cabeza.

buye a Jesús en el momento de su crucifixión. No obstante, significa igualmente Sanz que corresponde a la pericia del dibujante saber alargar o acortar, estrechar o ensanchar, según lo exija cada sujeto en particular, pues las costumbres, el clima, la calidad de las personas, su movimiento y oficio, y otra multitud de accidentes, provocan una infinidad de variedades.

Realiza a continuación un breve recorrido sobre las distintas posturas mantenidas en el tema de las proporciones, citando a artistas como Pomponio Gaurico, Felipe de Borgoña, Durero, Alonso Berruguete, Juan de Arfe o Gaspar Becerra; pero el pamplonés se decanta por la figura humana de ocho cabezas, al igual que lo hicie-

ran los grandes artistas italianos —Rafael, Tiziano, Miguel Ángel— y también Palomino, siguiendo todos ellos muy de cerca la doctrina de los griegos. En consecuencia, considera Sanz que toda figura de bella proporción divide su altura en ocho cabezas o módulos: la primera, desde la coronilla de la cabeza hasta la barba; la segunda, desde la barba hasta la tetilla o pezón; la tercera, desde la tetilla hasta el ombligo o cintura; la cuarta, desde el ombligo hasta la división del tronco; la quinta, desde el empeine hasta la mitad del muslo; la sexta, desde la mitad del muslo hasta el final de la rodilla; la séptima, desde el final de la rodilla hasta el medio de la pierna; y la octava y última desde el medio de la pierna

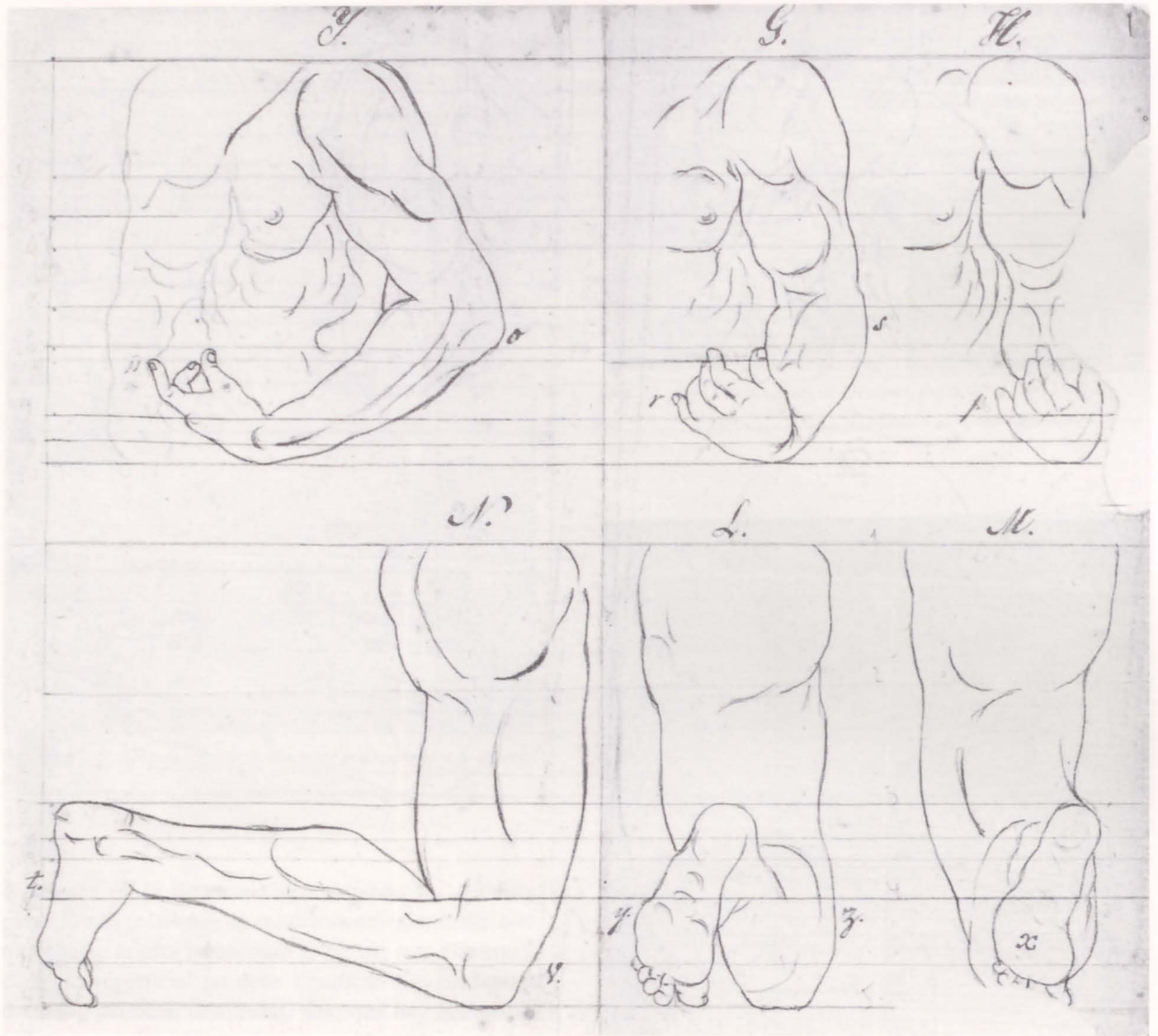


Fig. 20. Manuscrito de Miguel Sanz. Escorzo de brazos y piernas.

hasta la planta del pie. Alude Sanz en su explicación a una lámina que por desgracia no se ha conservado, pero que muy probablemente estaría inspirada en la lámina I de Palomino, de quien toma la distribución de los módulos del cuerpo humano (Fig. 12), al igual que la octava que glosa el contenido de la simetría.

Otros autores, como el francés Jombert, otorgan también al hombre en edad viril ocho cabezas de altura desde la cúspide de la cabeza hasta la planta de los pies, realizando la subdivisión de cada una de ellas en la misma manera que lo hace Palomino (Fig. 13).

Considera asimismo Miguel Sanz que el hombre bien proporcionado, echado boca arriba y abierto de piernas y

manos, fijaría su centro en el ombligo desde el cual, trazando un círculo o un cuadrado, tocaría los extremos de pies y manos. Esta antigua teoría ya es recogida por Vitruvio en el tercero de sus *Diez Libros de Arquitectura*, cuando al referirse a la composición y simetría de los templos significa que “el centro natural del cuerpo humano es el ombligo, pues tendido el hombre en posición supina, y extendidos los brazos y las piernas, si se pone un pie del compás en el ombligo, y se forma un círculo con el otro, tocará los extremos de pies y manos. No menos, como el esquema de la circunferencia se ajusta al cuerpo, asimismo encaja en él la figura cuadrada”³⁰. El círculo y el cuadrado, figuras geométricas regulares y

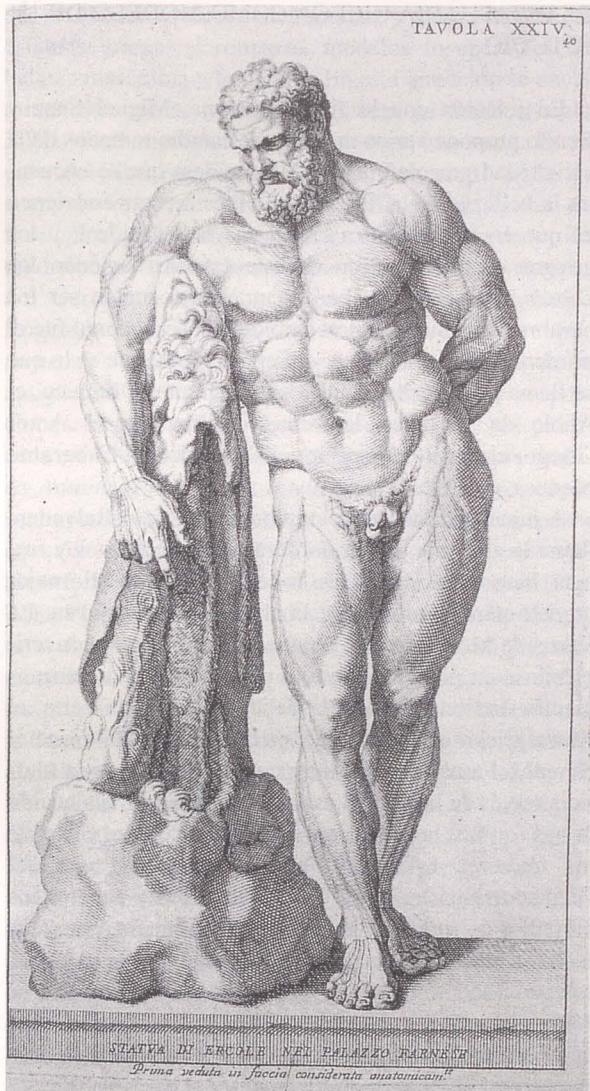


Fig. 21. *Anatomia per uso et intelligenza del disegno*, Roma, 1691. Hércules Farnesio.

simples, se convierten a su vez en simetrías privilegiadas por el cuerpo humano, obra suprema de la naturaleza; las proporciones humanas, a través de un proceso de abstracción, derivan en pura geometría. En consecuencia, el cuadrado y el círculo son normas útiles para el ejercicio práctico de la composición de las formas de la arquitectura³¹. El pensamiento vitruviano sobre las proporciones ideales del cuerpo humano aparece reflejado en autores modernos que lo incluyen en sus tratados, ya sea italianos como Leonardo da Vinci o Giovanni Amico en su obra *L'architetto pratico*, ya sea españoles como Juan de Arfe en su *Varia* o Vicente Carducho en los *Diálogos de la Pintura*.

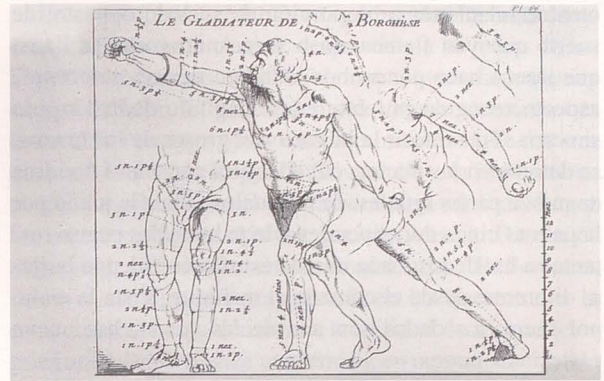


Fig. 22. Charles-Antoine Jombert. *Méthode pour apprendre le dessein*, París. Gladiador Borghese.

Se centra ahora el maestro pamplonés en las proporciones de anchura, tanto en el cuerpo visto de frente como de lado; las referencias a Palomino resultan constantes, al observar por ejemplo que “la punta de la rodilla siempre está más alta que la corva; los muslos y piernas son más carnosos por la parte de adentro y caen más por allí los músculos que por la parte de fuera en donde se ven siempre estar más lisos y comprimidos”, frase que toma del capítulo V del libro IV, dedicado a la simetría del cuerpo humano. Dedicó especial atención a cabeza, manos y pies, que de común han sido las partes de más laboriosa y difícil solución en la formación del artista (Figs. 14 y 15). En la cabeza se detiene en determinados elementos como los ojos, la nariz, la boca o los oídos. El pie aparece representado de lado, de frente y por detrás, considerando Sanz que su largura se divide en cuatro partes iguales, una de las cuales ocupa el dedo más largo, que es el inmediato al gordo; además de la largura estudió también su grosor, observando que los dedos de los pies son siempre más gruesos por las uñas que por donde empiezan, y que todos —excepto el pulgar— están encorvados. Algunos dibujos recuerdan a los recogidos por Charles Antoine-Jombert en su ya mencionado *Méthode pour apprendre le dessein*, que también aprecia la división del pie en cuatro partes, y realiza un estudio similar de medidas y proporciones en el pie de la Venus de Médicis (Fig. 16). De igual forma podemos encontrar ciertas similitudes con *L'art de Dessiner*, obra del francés Jean Cousin que vio la luz en París en 1771, a la que remiten algunos de los estudios de ojos que muestra Sanz (Fig. 17).

En cuanto a los brazos y manos de nuevo la cita a Palomino resulta obligada, al significar que “los brazos son casi redondos, y en ellos (así como en las piernas) se observa que los puntos salientes o eminencias que causan los músculos en el contorno de un lado, son en el

otro ondulaciones a proporción de su lado opuesto; de suerte que van flameando o serpeando como la llama que nunca hace por ambos lados un mismo contorno”, aspecto recogido por éste en su capítulo dedicado a la simetría. Tras referir la largura y el grosor de los brazos, se detiene en las manos, cuya largura considera dividida en nueve partes iguales, de las cuales –vista la mano por la palma- cinco corresponden a la palma y las cuatro restantes a los dedos; cada uno de éstos presenta una largura diferente, desde el corazón al meñique. Vista la mano por fuera, los dedos son una de las susodichas nueve partes más largos.

Finalmente, Miguel Sanz dedica un apartado a la explicación de los **escorzos**, en el que copia casi íntegramente el capítulo VIII del libro IV del *Museo Pictórico*, que Palomino titula “Regla general para la inteligencia de los escorzos”; la relación se extiende incluso a la lámina 7 del *Museo*, donde el maestro de Bujalance explicita de manera práctica los escorzos de cabeza y extremidades (Fig. 18).

Comienza el pamplonés con una serie de advertencias preliminares, entre las que se encuentra la definición de escorzo y su naturaleza y propiedades, así como los pasos previos que debe dar el pintor para su ejecución. Se detiene a continuación en el modo de dibujar los escorzos, comenzando por la cabeza y proporcionando una serie de reglas generales; al igual que Palomino, dedica particular atención a la cabeza en escorzo inclinada hacia arriba o hacia abajo, considerada por ambos como “la más graciosa” (Fig. 19). Tras la explicación de la cabeza vienen los brazos y piernas, en los que Sanz –siguiendo siempre muy de cerca a Palomino- encuentra mayor dificultad a la hora de escorzar, a la vez que son los miembros que con mayor frecuencia se encuentran en la pintura (Fig. 20). Incluye también el director de la escuela de Pamplona un apunte sobre el escorzo de la figura completa, para la que “se dibuja primero de perfil o de lado en la posición que se quiera, procediendo en todo como queda dicho y está demostrado”.

Miguel Sanz concluye el apartado dedicado a los escorzos con una consideración final en la que previene al pintor del escorzo demasiado acusado, el cual ha de evitarse sobre todo si afecta al protagonista de la composición, pues le resta gran parte de su gracia y belleza; por contra, hay que actuar con moderación, teniendo siempre presente que es en el escorzo donde el pintor y el dibujante demuestran su magisterio y dominio de la profesión. Tampoco podía faltar una octava dedicada a los escorzos, tomada en esta ocasión de la *Varia Commensuración* de Juan de Arfe, y más concretamente del libro II, título I, capítulo V, que el vallisoletano dedica a la medida general de todo el cuerpo.

LA ESTATUARIA GRIEGA COMO MODELO DE ESTUDIO

En relación con la figura humana, Miguel Sanz y Benito propone varios modelos de estudio tomados de la antigüedad grecolatina, donde considera que se encuentra la belleza ideal: “los más célebres artistas convienen en que en la naturaleza existe una belleza ideal; y los griegos se distinguieron en este estudio haciendo los Dioses, así como sus héroes, no como suelen ser los hombres en general, sino como debían ser y como fue el primer hombre creado por el Ser Supremo, que es lo que se llama belleza ideal. Tales son el Júpiter Olímpico, el Apolo de Velveder, la Venus de Medicis, el Amor Griego, el Ercules Farnesio, el Gladiador, la Cabeza de Medusa, etc., etc.”

A juicio del maestro pamplonés, el Apolo Belvedere llama la atención por su nobleza, y sus contornos y formas bien proporcionadas lo convierten en el mejor modelo para el estudio de la anatomía de un joven. La Venus de Médicis reúne en sí la gracia y corrección, erigiéndose en modelo de mujer perfecta cuyos contornos manifiestan una extremada delicadeza. Por su parte, el Amor griego es de una elegancia total, en tanto que el Hércules Farnesio se presenta como prototipo de la fuerza; a través de la grandeza de sus contornos y la elección de sus formas, la figura representa a un hombre capaz de los mayores esfuerzos. Y la acción vigorosa del Gladiador muestra bajo las formas bellas y severas los músculos del cuerpo humano en contradicción, unos tensados y otros en calma. “En fin –concluye Sanz-, estas estatuas son todas bellas y maravillosas; y por ello se deben estudiar muy detenidamente, comparando y midiendo todas sus partes con el mayor cuidado, y ellas demostrarán la belleza, la elegancia y el carácter particular de todas sus formas, y la pureza de sus proporciones, y buen acabado de pies y manos”. Debemos recordar en este sentido que Miguel Sanz había entregado al centro numerosas estampas y dibujos particulares, muchos de los cuales representarían con absoluta certeza esculturas de la antigüedad, que luego copiaban los alumnos y las presentaban en los premios de fin de curso.

Las obras de la antigüedad clásica se convierten así en modelo para el aprendizaje de la anatomía en la Escuela de Dibujo de Pamplona. Desde la perspectiva académica, el modelo clásico presenta un valor universal, equivalente a “buen gusto”, obtenido a partir de una observación selectiva de la naturaleza, en la que se pretendía escoger aquellos aspectos considerados “bellos” y separarlos de los que presentaban alguna imperfección; sólo así el artista se convertía en un auténtico creador³². Este sentimiento de admiración hizo que se volviera la vista a las estatuas de la antigüedad, fuentes de belleza y proporción; de este modo se olvidan las proporciones basa-

das en el estudio directo del hombre y se estudian en las estatuas griegas y romanas, modelos insuperables de belleza masculina y femenina. En esta dirección se encaminan determinadas obras publicadas ya desde el siglo XVII, fundamentalmente por autores franceses. Es el caso del libro de Gerard Audran *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité*, publicado en París en 1683, objeto de varias reediciones y traducciones como la realizada por el español Gerónimo Antonio Gil en 1780. De igual forma Roger de Piles enriquece su tratado *Les premiers éléments de la peinture pratique* con varias figuras de la antigüedad en las que establece sus medidas y proporciones. En esta misma línea se encuentra la obra publicada en 1691 por la Academia Francesa en Roma titulada *Anatomia per uso et intelligenza del disegno*, cuyas estampas analizan la anatomía del hombre y las consecuencias externas de los movimientos a través de estatuas de la antigüedad como el Hércules Farnesio (Fig. 21), el Laocoonte o el Gladiador Borguense³³. En la centuria siguiente Charles-Antoine Jombert, en su ya mencionada obra *Méthode pour apprendre le dessein*, recoge las proporciones y medidas “de las más bellas estatuas antiguas que se ven en Italia”, entre las que se encuentran el Hércules Farnesio, la Venus de Medicis, el Apolo Velvedere, el Antinoo, el Fauno Borghese, el Laocoonte, el Apolo Ludovisi y el Gladiador Borghese (Fig. 22). Y lo mismo hace Jean Cousin en *L'Art de dessiner*.

En España, el estudio de los modelos clásicos adquiere plena vigencia en la segunda mitad del siglo XVIII. La presencia de Antonio Rafael Mengs resultó fundamental en este sentido, dado que para el artista alemán el estudio de las estatuas de la antigüedad debía constituir la base de cualquier enseñanza artística. Mengs, excelente conocedor de la estatuaria clásica por haber tenido la oportunidad de contemplarla directamente en Roma, plasma su pensamiento en la obra *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*³⁴; en la tercera parte del tratado, dedica el capítulo VII al cotejo del gusto de los antiguos con el de los modernos, afirmando que “entre los antiguos Griegos se halla la Belleza en todas sus obras”, alcanzando el “Gusto de la perfección”. Con mayor profundidad abordará el tema en sus *Pensamientos sobre los grandes pintores Rafael, Corregio, Tiziano, y los antiguos*, donde para demostrar el bello diseño de la escultura clásica selecciona cuatro estatuas: el Apolo, por su nobleza, elegancia y perfección de contornos; el Laocoonte, por su expresión, en la que se hacen visibles los nervios y tendones de la figura; el Hércules, porque mediante la tensión de sus músculos refleja mejor que ninguna otra el carácter de la fuerza y robustez; y el Gladiador, porque se mezclan en él los músculos alterados con los que reposan, “cuya variedad es conforme a la Naturaleza”.

En consecuencia, Mengs otorgó la más alta consideración a la estatuaria clásica, desprovista a su juicio de las imperfecciones que indefectiblemente muestra cualquier cuerpo humano. El pensamiento del pintor alemán sobre la escultura antigua obtuvo un eco inmediato, de manera que en 1786 D. A. Rejón de Silva daba a la imprenta su poema *La pintura*, en el que mostraba su admiración por las mismas estatuas clásicas que cita Mengs. Diez años más tarde, Isidoro Bosarte realizaba unas “Reflexiones sobre el estudio de las estatuas”, en las que ensalza la estatuaria clásica y demuestra la utilidad de los modelos griegos en la enseñanza académica; en consecuencia, a la hora de sopesar la época clásica y la contemporánea, se decanta claramente a favor de la primera³⁵.

Pese al discurrir de los años y encontrarnos ya en pleno siglo XIX, Miguel Sanz se manifiesta en una dirección muy cercana a la de Bosarte, al afirmar que “la Grecia volvió a sobresalir y aventajar a todos los demás pueblos en el gusto y conocimiento de las artes, llegando a un grado tan alto de elevación y sublimidad al que se duda si le han llegado todavía en los siglos posteriores, y en toda la Europa culta, como lo testifican sus inmortales obras transmitidas a la posteridad más remota”. Su pensamiento está claramente imbuido por las teorías de Mengs, que sin duda conoció bien directa o indirectamente; de hecho, los juicios de valor que el pintor pamplonés realiza sobre esculturas como el Apolo Belvedere, el Hércules Farnesio o el Gladiador, muestran una clara dependencia de los del maestro alemán.

DESCRIPCIÓN SENCILLA DEL HOMBRE: LAS DIFERENTES EDADES DE LA VIDA

Miguel Sanz y Benito incluye también en su cartilla una descripción de las diferentes épocas de la vida del hombre, desde el nacimiento hasta la muerte, señalando las siguientes etapas: el recién nacido, la infancia o niñez, la adolescencia o pubertad, la juventud o virilidad, la vejez o caducidad, y la decrepitud o senectud.

Respecto al momento del nacimiento, afirma el maestro pamplonés que el hombre cuando viene al mundo es incapaz de hacer uso de ninguno de sus órganos y se muestra mucho más débil que la mayoría de los animales, pues necesita mayor cuidado y asistencia de sus progenitores; todas las partes de su cuerpo son débiles, no puede ponerse en pie, y sus muslos y piernas están doblados. Llegada la niñez, su vida hasta los tres años resulta muy vacilante, pero se asegura en los dos o tres años siguientes, de manera que a la edad de seis o siete años está más seguro de vivir que en cualquier otra etapa; es precisamente ésta la edad de las gracias, en la que desarrolla la flexibilidad y docilidad de sus miembros. Pero pronto pasa la infancia, y tras experimentar un notable

crecimiento alcanza la adolescencia o pubertad a los catorce o quince años; casi todos en este momento son algo desgarbados, delgados de cuerpo y poco gordos de muslos y pantorrillas.

Finalizada la adolescencia, el hombre entra en la edad más bella, la juventud o virilidad, que se extiende aproximadamente hasta los cuarenta años. En este período se configura la musculatura, los miembros se moldean, y el cuerpo del hombre llega a la edad de 30 a 33 años a su punto de perfección por las proporciones de sus formas, de tal forma que “en esta edad es cuando se conoce en él al dueño de la tierra”. En cambio, las mujeres alcanzan antes su grado de perfección, ya que su cuerpo se encuentra de ordinario bien formado a los 20 años. Disfruta en este período el hombre de la época más bella de la vida al gozar de todas sus facultades en plenitud, su entendimiento está más perfeccionado y por ello es susceptible de mayor reflexión. Sin embargo, el hombre goza poco tiempo de su estado de perfección, pues la edad le va mermando poco a poco sus facultades. De esta manera, el carácter se vuelve agrio, aumentan las quejas o lamentos y el mal humor, y siempre se está ocupado en reprender y corregir a la juventud. Por otra parte, la actividad intelectual se hace más lenta, y la actividad física comienza a disminuir: los miembros se endurecen y hacen más pesados, son menos flexibles los cartílagos y fibras; se seca la piel, se forman arrugas, se encanece el cabello, se caen los dientes; en fin, el rostro se desfigura, y el cuerpo se agobia. Los primeros síntomas de este estado comienzan a notarse antes de los cuarenta años, y van aumentando lentamente hasta los sesenta, y a partir de aquí de manera más rápida hasta los setenta, edad a la que comienza la caducidad o vejez, período en el que se manifiestan de golpe todas las incomodidades. Por último se alcanza la decrepitud o senectud, y por lo general antes de los noventa o cien años llega la muerte.

La costumbre de dividir la vida en edades se remonta a la antigüedad, y aparece recogida en diversos autores. En esta ocasión no hemos podido concretar la fuente de que se sirvió Miguel Sanz, y al desconocer el año en que redactó su tratadito ignoramos igualmente si pudo consultar el *Tratado de Anatomía Pictórica*, obra publicada en 1848 por el sevillano Antonio María Esquivel, quien ya había desempeñado la enseñanza de esta disciplina en el Liceo y que en aquellos momentos la desarrollaba en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en calidad de Catedrático Numerario³⁶. Su obra consta en primer lugar de una explicación de los huesos, en segundo lugar de una explicación de los músculos, y en tercero de las proporciones del cuerpo humano, las edades, los temperamentos, las diferentes razas y las pasiones. En el apartado dedicado a las edades en la vida del hombre diferencia cuatro que se corresponden con las cuatro partes del día, las cuatro estaciones del año y los cuatro

temperamentos principales; así, compara al niño con la mañana, la primavera y el temperamento sanguíneo; al joven con el mediodía, el verano y la complexión biliosa; a la edad madura con la tarde, el otoño y la melancolía; y a la vejez con el invierno, la noche y el humor flemático³⁷. A cada una de las etapas dedica un comentario muy en la línea de lo referido por Miguel Sanz en su manuscrito, lo que nos puede hacer sospechar su conocimiento y, en consecuencia, una posible fecha de redacción posterior a la ya referida de 1848.

A continuación introduce Miguel Sanz una reflexión sobre el hombre, obra maestra de la naturaleza, pequeño universo lleno de maravillas que Dios creó a su imagen y semejanza; y si ya por la organización de su cuerpo es el más perfecto de todos los seres, todavía es mayor la perfección que le otorga su alma espiritual e inmortal, que le asemeja más a Dios y le asegura el dominio sobre los demás seres de la Creación. En definitiva, se puede considerar al hombre como el soberano de la naturaleza, como un templo vivo de la divinidad, como una imagen del Creador. Como no podía ser de otra manera, este planteamiento filósofo-teológico acerca del hombre lleva al director pamplonés a una conclusión en la enseñanza y aprendizaje del dibujo: “Reúnanse todas sus partes y hallaremos un todo, el más bello y el más perfecto; de manera que para juzgar a un bello conjunto es preciso seguir las reglas generales de las proporciones que existen en un hombre bien hecho, y por ello se ha convenido que el primer cuidado del dibujante debe ser el ocuparse en el estudio de las partes que constituye el cuerpo humano; de sus relaciones entre sí, y de sus combinaciones con el todo”.

Concluye Sanz este apartado con una exhortación a quien se inicia en el difícil camino de las artes. Resulta evidente –significa en primer lugar– que quien quiera progresar en la carrera de las ciencias y de las artes debe estar dotado de inteligencia natural, ingenio particular y aptitud innata. Estos dones de la naturaleza son indispensables en todo aquél que pretenda dedicarse al dibujo y la pintura, que deberá completar con diversos conocimientos adquiridos mediante el estudio y una práctica sólidamente cimentada sobre fundamentos matemáticos. Parece que esta advertencia preliminar, en vez de servir de estímulo al principiante para emprender el estudio de la profesión, podría causar en él cierto temor. Pero lejos de desanimar al principiante, la verdadera intención del maestro pamplonés es animarlo desde el primer paso que dé en su carrera artística, concienciándole de que cuanto mayores sean las dificultades que se encuentre en el camino, mayor será la celebridad de sus obras si se dedica a ellas con constancia y aplicación. Y pone como ejemplo de todo ello a aquellos pintores que pese a haber muerto en edad temprana, alcanzaron la fama e inmortalidad merced a sus obras, caso de Rafael, que falleció a los 37 años

(1483-1520), Parmesano a los 36 (1503-1540), el holandés Paulus Potter a los 29 (1625-1654), Van der Vilde a los 33 o Anton Van Dyck a los 40 (1599-1641).

El origen de esta reflexión que Miguel Sanz dirige al principiante, aunque ampliada con otras fuentes, se encuentra en el capítulo I del Libro IV del *Museo Pictórico y Escala Óptica*, titulado precisamente por Palomino “Exhortación al principiante”, y en el que recoge diversas consideraciones dirigidas a quien se inicia en la pintura, procurando vencer su temor, agudizar su ingenio y estimular su interés por la belleza y virtud de esta profesión, que puede proporcionarle honor, fama y renombre glorioso.

DIÁLOGO ENTRE LA NATURALEZA Y LAS DOS NOBLES ARTES PINTURA Y ESCULTURA

Quiere concluir Miguel Sanz y Benito su cartilla con un diálogo entre la naturaleza y la escultura y pintura, motivo que se adivina implícito en algunos pasajes del *De Pictura* de Alberti, se desarrolla vigorosamente en los textos de Leonardo, y se codifica y sistematiza en la famosa *Lección sobre la primacía de las artes*, de Benedetto Varchi (1503-1565). La exposición de Varchi sigue el clásico discurso del Parangón; por medio de un sencillo desarrollo de ir desvelando las cualidades de uno y otro arte, se añaden las razones que avalan los juicios y razonamientos, las diferencias y la jerarquización de todas de acuerdo con el modelo universal ofrecido por la naturaleza³⁸.

En este contexto, el director de la Escuela de Dibujo de Pamplona reproduce íntegramente el *Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes, Pintura y Escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga*, obra de Juan de Jáuregui (Sevilla, 1583-Madrid, 1641). Su autor es el perfecto paradigma de una imagen muy común en el Siglo de Oro español, la del poeta-pintor, puesto que encarnó de una forma pragmática el ejercicio del pincel y de la pluma desde su doble vertiente teórica y práctica. Si de su obra pictórica tan sólo nos ha llegado una mínima muestra, en su poesía observamos su obsesión por el mundo de las artes, magistralmente convertido en materia literaria. Este interés de Jáuregui, puesto ya de relieve en algunas composiciones de sus *Rimas*, alcanza su más feliz y notable expresión en su *Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura*, que escribió en 1618. Se trata de un poema considerado, por su estilo, como la mejor composición de arte menor de Jáuregui, en el que las quintillas prestan ligereza a la versificación, que fluye espontánea y libre de trabas; no en vano Menéndez y Pelayo se refiere a él como “vivísimo diálogo, tan italiano en la gracia y tan español en la forma, que recuer-

da las controversias teológicas de nuestros Autos Sacramentales en sus mejores tiempos”³⁹.

El diálogo plantea la cuestión de la superioridad de estas dos disciplinas, escultura y pintura, derivada de la común igualdad entre poesía y pintura, es decir, de la famosa formulación horaciana del *ut pictura poesis*. Como ya hemos significado, la disputa entre la pintura y la escultura se remonta a la Italia cuatrocentista, cuando se produjo un movimiento de valoración de la pintura que conllevó la esperada reacción de los escultores en el mismo sentido, provocando una rivalidad que se hizo muy común en la España del siglo XVII⁴⁰. Uno de los primeros en abordarlo fue Vicente Carducho, quien en sus *Diálogos de la Pintura* (1633) dedica aproximadamente la mitad del sexto diálogo al parangón entre ambas, concluyendo que la pintura consigue con mayor perfección el fin que pretende de imitar la naturaleza; como pintor, Carducho se ocupa principalmente de demostrar la primacía de su arte. De igual forma, Francisco Pacheco dedica el capítulo III del *Arte de la Pintura* (1649) a la contienda entre escultura y pintura, y las razones con que cada una pretende ser preferida⁴¹. En el referido marco surge el poema de Jáuregui, cuyos temas y argumentos que pone en boca de las dos artes ya habían sido esgrimidos con anterioridad, si bien es posible advertir ciertas observaciones personales que confieren mayor interés a su exposición. Según se enuncia en el título, el escritor sevillano construye el perfil de la Pintura y de la Escultura desde la mutua acusación, ya sea por el engaño bidimensional de la primera o por el esfuerzo físico de la segunda, buscando alegaciones por la genealogía o por la cualidad matérica, y arguyendo razonamientos a favor de su preeminencia en función de la mayor “nobleza”, “grandeza” y “agrado”⁴². Cada una de ellas insiste en sus méritos y superior posición, al tiempo que señala las desventajas de la otra. Prácticamente ningún tópico del conocido *paragone* queda fuera del poema, en el que la Naturaleza se erige en juez de la controversia que será, finalmente, resuelta en función de la capacidad de imitación que de ella demuestren ambas disciplinas: su origen, el material que emplean, su habilidad para provocar en el ánimo del espectador la sensación de verosimilitud, el uso del color, la permanencia de sus obras, el esfuerzo físico frente al intelectual, etc. En su dictamen la Naturaleza, aunque atribuye por el fin imitativo a las dos idéntica nobleza, reconoce a la Pintura un campo incomparablemente más extenso de aplicación⁴³.

Pese a que Jáuregui no aporta excesivas novedades en el terreno de la famosa disputa, le imprime sin embargo un marcado carácter poético que sirve para rejuvenecer la vieja controversia, cuya resolución final inclinará la balanza a favor de la pintura, concretándose la superioridad de las artes liberales respecto de las mecánicas⁴⁴. No

fue ésta la única ocasión en la que Jáuregui abogó por la pintura, pues –junto con Butrón, Lope de Vega, León Pinelo, José de Valdivielso y otros– sostuvo sus prerrogativas en el *Memorial informatorio de los pintores*, publicado en 1629 y reproducido después, a modo de apéndice, en los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho⁴⁵. En consecuencia, no resulta extraño el hecho de que Miguel Sanz incluyera el diálogo en el manuscrito, tanto por su condición de pintor como por su empeño en dejar bien clara la superioridad de las bellas artes sobre los oficios mecánicos; muestra en este punto una clara independencia de su principal fuente de inspiración a lo largo de toda la “cartilla” como es Palomino, quien apenas dedica al parangón unas pocas líneas en el *Museo Pictórico*.

Con el Diálogo entre la Naturaleza y las dos nobles artes Pintura y Escultura concluye la “cartilla” de Miguel Sanz y Benito, primer director de la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona. Su contenido constituye un claro ejemplo del modelo de enseñanza empleado en aquellos centros periféricos que como el navarro se crearon a finales del siglo XVIII o en las primeras décadas del XIX.

APÉNDICE I

MIGUEL SANZ Y BENITO, *Tratado elemental sobre Dibujo y Pintura*, Pamplona, c.1828. Colección Particular.

* (El signo / significa cambio de página en el tratado)

PRÓLOGO

Honrado por el M. Y. y H. Ayuntamiento de esta ciudad de Pamplona, con el destino de Director de su Escuela Pública de Dibujo desde su creación en 1º de marzo (1828) y ocupado al mismo tiempo lisongeramente en conducir el lapicero y pinceles por las blancas manos de las señoritas de clase más distinguida, dedicadas al recreo, y deleite exquisito del Dibujo, me propuse emplear en su obsequio, y en el de todos mis discípulos, los cortos ratos que me permiten las tareas de mi profesión / y desempeño de mis obligaciones.

Concebí a ese fin la idea de escribir un tratado elemental que pudiera instruirlos (aunque en pequeño) de la excelencia que tiene de suyo el Dibujo y Pintura, su origen y utilidad, insertando una ligera explicación de la geometría relativa al dibujo y una descripción de las diferentes épocas de la vida del hombre, y dando un sencillo conocimiento de la estructura humana, simetría, escorzos, osteología y miología, recopilando para deleitarlos algunos versitos de diferentes autores, y un Diálogo entre la Naturaleza, Pintura y Escultura, / para

que estimados con estas superficiales ideas, se dispierte en ellos el deseo de estudiar seriamente las nobles artes, asistiendo a las academias de Dibujo para que dirigidos por profesores idóneos aprendan por reglas y principios sólidos, y que con método gustoso y brebe arriben a gozar de los poderosos atractivos de utilidad y los más lisongeros encantos de que tanto abundan; haciéndoles presente que el germen del ingenio no puede menos de prosperar en un campo cultivado por la aplicación, la constancia y el trabajo con que se bencen los obstáculos más insuperables. /

ESPLICACION DEL DIBUJO Y SU UTIL RECREO

El Dibujo ofrece al hombre los gratos y deliciosos placeres de contemplar y conocer los poderosos encantos de la hermosa naturaleza y sus obras admirables bajo su verdadero punto de vista, sorprendiendo agradablemente los sentidos con las inmensas representaciones con que nos da a conocer claramente los objetos por medio de sus iluminadas líneas geométricas.

Es el Arte que enseña a representar la sabia naturaleza, trans- / mitiendo su imagen fiel sobre cualquiera superficie o plano de pared, tabla, lienzo o papel, con lápices y colores, ya los reinos más remotos, sus edificios magestuosos, las costumbres, trages, y producciones, las humildes cabañas, la soledad, el horror árido de las breñas, la frescura de los bosques, la frondosidad y verdor apacible y grata de los prados, lo cristalino de las aguas que se precipitan de una cascada o alta peña o bien jugueteando por entre cañas y lirios corriendo lentamente, bajo la verde sombra de las plantas que baña, o ya serpenteando entre cantos, y agrupados céspedes; el curso lento y magestuoso de los ríos, la espaciosa extensión de los mares, / bien sea en calma o agitado, flotando prodigiosamente entre sus encrespadas y espumosas olas las diversas y voluminosas nabes; la variada multitud de peces, aves, plantas, flores, frutos, y toda clase de insectos y animales. La guerra y sus horrores, la victoria, las diferentes pasiones del hombre, sus bienes y males, las edades. Una tempestad en donde se ven con horror violentamente agitados los árboles y plantas; el relámpago espantoso y terrible que alumbra y destruye; el ganado que corre en tropel y se dispersa asustado, y el Pastor huyendo despavorido y temeroso; las nabes que se precipitan entre las montañosas y embravecidas olas, y se estrellan y despedazan contra las duras rocas. / La vasta extensión de los valles, los montes, la distancia vaporosa de las lontananzas, nubes, y en fin, todos los efectos que puede representar la luz del sol en las diferentes horas del día, cuanto respira y puebla la tierra y brilla en los cielos, y está contenido en las aguas y sea capaz de ponerse delante de la vista perspicaz del dibujante, y todo ente o

ser abstracto que en cierto modo se le dé cuerpo, sacándolo a la esfera de las potencias, y colocándolo en la de los sentidos con sus propios atributos, símbolos y caracteres con que corresponde significar y representar cada cosa. /

¿Alguien no arrebató y sorprende con gozo inexplicable la vista perspectiva de una ciudad o edificio particular, de una habitación, de un terreno o paraje cualquiera que agrada o interesa, y más si se mira con el aumento, beneficio y vida que les da la óptica (cosmorama), engañando agradablemente nuestros sentidos con tan fieles representaciones que pone la apariencia tan cerca de la realidad que casi se confunde el arte con la naturaleza?

¿Quién puede ser indiferente y dejar de notar en su sensible / pecho aquellas dulces, lisongeras y gratas sensaciones que causa la simple vista del retrato de una persona que se ama, contemplando en él las fieles facciones del joven enamorado, de una amante esposa, de una madre tierna, o de un hijo querido? ¿Qué inocentes y multiplicados placeres proporcionan estos retratos apreciables? Ellos nos hacen gozar (por decirlo así), de la apetecida vista y compañía de sus vivos originales, durante su ausencia, y aun después de su muerte, y transmitir a la posteridad su eterna memoria. /

Es pues el Dibujo la base y apoyo de las nobles y bellas artes Pintura, Escultura y Arquitectura, y el que proporciona la utilidad más conocida a las demás artes menestrales, sórdidas y mecánicas, como su único ornamento, suministrándoles el gusto, la elegancia y magestad, y les da a conocer la regularidad y proporciones que deben tener todas las diversas obras y artefactos hasta de los oficios más humildes que deben ser construidos con simetría, organización, buen gusto y perfil que solo lo proporciona el dibujo, y los artífices, que no / lo han estudiado, son frecuentemente precisados (con repugnante rubor) a ser mercenarios de los que lleban la ventaja de poseerlo, para que les pongan las obras en forma inteligible, reducidas a reglas y medidas de proporción, y las puedan ejecutar los artífices inferiores. Siendo por esta razón ocupados con frecuencia los Pintores en darles fielmente en dibujo y pintura, ya el edificio, las diversas piezas de platería y broncearía, el bufete, la silla, las motas, etc. etc. Al Dibujo es a quien se debe la elegante belleza / de todos los muebles que adornan las habitaciones, y de las infinitas cosas que sirven a nuestro uso que conservamos con tan justo aprecio.

Sin el dibujo no se puede dar magestad y hermosura a los edificios, formar estatuas animadas, ni pinturas embelesantes que arrebatan y lleban en pos de sí los aplausos y la admiración de los hombres.

El estudio más o menos profundo del Dibujo es importante necesidad según la carrera, profesión, arte u oficio que hayan / de seguir los jóvenes de la clase noble y artesana, tanto por adorno útil de educación bien enten-

dida en los unos; cuanto por el útil auxilio de subsistencia que puede dar a los otros: porque es evidente que al paso que se van desarrollando estos conocimientos, va despertándose en ellos el bello gusto, y fecundizándose su imaginación de nobles ideas, que los ocupa las horas y días placenteramente, libertándolos del perjudicial contacto o roce de los que viven corrompidos lastimosamente en el ocio criminal e ignorancia estúpida y / grosera, infestando a los demás con el vapor corrompido de sus vicios.

Y se engañan sin duda los que creen que el dibujo es necesario solamente a los que se dedican a las bellas artes, Pintura, Escultura y Arquitectura. ¿Cómo podrá sin el conocimiento del dibujo el carpintero, el cerrajero, el albañil concebir ni formar el diseño o plan que se les presente o pida, y desempeñar los encargos de su oficio con perfección ni elegancia, si no poseen el buen gusto que inspira el dibujo, ni saben las reglas de / la proporción y la belleza? ¿Cómo podrá sin el dibujo el bordador, el platero, el diamantista dar realce a sus obras, ni llegar a la hermosura que tanto brilla en las preciosidades que nos dejaron los griegos y romanos, si no estudian ni apreenden los bellos adornos?

Con el conocimiento del dibujo pueden recibir ventajas muy considerables los telares, urdidores, y otros instrumentos auxiliares en las manufacturas, y fábricas de hilazas, en las que con las luces de la mecánica, y del dibujo podrían formar máquinas sencillas que perfeccionasen las maniobras, diesen más hermosura y estimación a las labores, y aliviasen al trabajador de las molestas fatigas que tiene que sufrir en muchas operaciones de su Arte.

¡Dibujo y Pintura embelesante, sublime y prodigioso, tan ameno de encantos seductores, y de consuelo para todos los que te aman y conocen! Tú derramas a manos llenas los nobles y deleitables recursos para la honesta y decorosa subsistencia hasta de los desgraciados que nacieron en la opulencia y se criaron en la abundancia a quienes / la suerte adversa y fortuna escasa les negó sus bienes, y que entregados después al honesto, y esquisito deleite de las bellas artes, encuentran generosamente en ellas el dulce consuelo de su triste existencia. /

ORIGEN DEL DIBUJO

Dios fue el 1º que como Autor Supremo de todas las cosas, copió del original de su soberana grandeza la imagen eterna y consustancial de su hijo, y trasladó el vivo trasunto tan natural, que le representa con igualdad en todo lo sublime de su divina naturaleza; formó al hombre a su misma imagen y semejanza, y le inspiró el designio de imitar la hermosa naturaleza por medio del dibujo. /

En fin Cristo Señor Nuestro, a su esposa la Iglesia le dejó por demostración amorosa repetidos retratos suyos, y también su corazón en forma de pintura, y repartió pródicamente estos retratos en todo el orbe cristiano.

Tres son los retratos de la sagrada imagen de Cristo Señor Nuestro que su soberana magestad imprimió en los tres dobleces del lienzo que la piadosa Berónica le ofreció para enjugar su herido, sangriento y fatigado rostro; que uno de estos se venera en la Yglesia de San Pedro de Roma; otro en la de Jaén, y el otro se cree está en el mar.

Otras dos sagradas efigies distintas, impresas también / por la Magestad divina en la Sábana Santa con el nombre del Santo Sudario, de la parte anterior y posterior de Cristo nuestro bien difunto cuyo tesoro posee la casa de los Duques de Saboya en la ciudad de Turín donde se venera.

Hay además en la Yglesia de los Santos Lugares otro lienzo algo mayor que el Santo Sudario de 9 a 10 pies de largo, en donde está pintado con aguja por las soberanas manos de María Santísima las efigies de su Hijo Santísimo y de los doce Apóstoles, por un lado de color rojo, y por el otro de verde. /

El sol, en fin, desde los primeros días del mundo, con su luz diversamente reflejada, nos hizo ver reproducida toda la naturaleza, en el mar, en los ríos y fuentes, retratos admirables de cuanto adorna la tierra y brilla en los cielos. También se ven todos los días en ágatas, en mármoles, en piedras, en árboles, imágenes naturalmente concluidas que representan diversas figuras de puro capricho. No parece sino que la Naturaleza misma pagada de sus obras se ha aplicado a hacer cuidadosas copias. /

La sombra del hombre dio también motivo para la invención peregrina del Dibujo. Una enamorada joven, natural de Corinto, hija de Deibutades, pensando en algún modo conservar la presencia de su amante que estaba para ausentarse de ella, sacó los trazos sobre su sombra a la luz de una lámpara, y felizmente hallaron que tenía bastante semejanza con el rostro de su amante, motivo para que ella llebase su ausencia con menos dolor.

A estos trazos añadieron después algunas líneas para llenar los vacíos del interior. Al principio todas las figuras las representaban mutiladas, y en gran número de años no alcanzaron a ponerles ojos, pies ni brazos. Los griegos fueron los primeros que se ocuparon del dibujo, y desde su nacimiento por espacio de dos siglos sin ningún aumento.

Después en menos de 150 años los griegos la elevaron al grado más alto de perfección y grandeza. Polignoto, natural de Atenas, fue el primero que empezó por pintar los hombres con la boca / abierta enseñando los dientes, y acabó por hacer retratos de cuatro colo-

res, y hasta Zeuxis varios pintores fueron añadiendo lo demás. Parrasio y Timantes empezaron por dar la proporción a las figuras como ley indispensable sin la cual no se podían hacer sino monstruos. Apolodoro natural de Atenas inventó el pincel. Guirlandayo, maestro de Miguel Angel^a fue el de más crédito en aquel tiempo; pero Miguel Ángel su discípulo borró la gloria de todos sus predecesores. / Apeles fue el pintor más peregrino y el que acabó de dar a la pintura el último grado de perfección.

En Italia se establecieron después escuelas hacia el año de [...]. La primera fue establecida en Roma, bajo la dirección de Pedro Perugino, el que tuvo por discípulo a Rafael Sancio de Urbino, quien escedió con mucho a su maestro y también a Miguel Angel. En Venecia se estableció otra escuela por los años de 1500, bajo la dirección del Giorgione^b, y del Tiziano^c. El Tiziano murió en 1576 a los 99 años. Otra se estableció en / Milán por los años de 1500 bajo el cuidado de Leonardo de Vinci, uno de los más grandes maestros de la escuela florentina, fue discípulo del Verrochio, y murió en 1519, a los 67 años de edad.

Es constante que los egipcios fueron los que se dedicaron a las artes antes que los pueblos de occidente; mas los fenicios después se sobrepusieron a los egipcios en el dibujo y levantaron el célebre templo de Hércules en Tiro, y se erigió para adoratorio del dios verdadero y criador del universo, el magnífico templo de Jerusalén.

Mas la Grecia volvió a sobresalir y abentajar a todos los demás pueblos en el gusto y conocimiento de las artes, llegando a un grado tan alto de elebación y sublimidad al que se duda si le han llegado todavía en los siglos posteriores, y en toda la Europa culta, como lo testifican sus inmortales obras transmitidas a la posteridad más remota.

Entonces fue cuando inflamada la imaginación de los artistas con el fuego que les inspiraba los poemas de Homero se empeñaron en dibujar con entusiasmo y finura. El divino Homero fue para la sabia antigüedad la mina fecunda, de donde los artistas sacaban la mayor parte de los asuntos; fue la chispa eléctrica que encendía y avivaba y daba fuerza y vigor a sus conceptos. ¡Ninguno fue insensible a su calor vivificante! /

Fidias alló la admirable estatua de Minerba que por su acabado dibujo le dio el nombre de inmortal; Zeuxis las vellezas de la madre del amor coronada de rosas y la hermosura de Helena, Polignoto la destrucción del incendio y la dibutación de Troya; Eufhranor el Jupiter y el Apolo, que colocados en los pórticos y en los templos de Atenas fueron el embeleso de la Grecia y los modelos que estudió Apeles para ser después el Pintor de la belleza. ¡O Atenas pueblo digno de suerte más feliz y venturosa! ¡Mansión de las ciencias y de las

artes! ¿Qué se hicieron aquellos grandiosos templos que te deco- / raban? ¿Aquellas estatuas que inmortalizaron a tus héroes y parecían animadas, aquellas bellísimas pinturas por su belleza y colorido, que se hicieron? Al golpe fiero, envidioso y sanguinario romano desapareció tu gloria, y fue convertida en polvo y en cenizas tu grandeza, Sila, este hombre sanguinario, monstruo que abortó la gran República de Italia, Señora del mundo, derrotó la Grecia, inundó el Gerámico y las calles de Atenas con la sangre de sus desgraciados habitantes; arruinó sus templos, sus pórticos y galerías; quiso engrandecer el Lacio con las preciosidades artísticas del suelo Ático. En vano lo intentó ni Sila, ni Pompeyo, / ni César, ni Augusto, ni el incomparable Trajano, ni otro alguno de los Emperadores de Roma consiguieron elevar a la sublimidad de la Grecia las grandes obras del Capitolio, el Circo, el Teatro y el Foro.

Es verdad que Roma procuró imitar los modelos de la Grecia y lo consiguió en parte. En el siglo de Augusto se ejecutaron en Roma, y en las provincias del imperio, obras dignas de los tiempos de Pericles y Alejandro el Grande; mas este período tan feliz para las artes fue de corta duración. Se desvaneció, poco a poco, como la gloria de los Emperadores, y cayeron por último las nobles artes en Italia envueltas entre las ruinas del Ymperio. /

La fortuna y prosperidad de las artes está íntimamente unida con la de las ciencias, y el siglo de su restablecimiento fue el de 16 por siempre memorable, el Siglo de oro de las Artes y Ciencias, en el que la Europa después de muchos siglos de obscuridad las vio renacer. En este siglo fue cuando a impulso de los grandes duques de Toscana y a los Romanos Pontífices se vio formar en Roma desde sus cimientos la maravillosa mole del Vaticano, donde se reconcentran los prodigios sublimes de las artes que con tanta razón se celebran y admiran en los tiempos posteriores. /

La Nación Española no menos sabia y filósofa que la brillante Ytalia, propagando las luces de la ilustración produjo entonces los célebres artistas Toledos^d y Herreras^e, que inmortalizaron sus nombres por sus prodigios en las artes, y el de el gran monarca Carlos 3^o, que edificó entonces el Monasterio del Escorial.

En aquel siglo fue cuando se edificaron las obras magestuosas, que tanto ennoblecen y honran a las artes Españolas. La célebre e incomparable reina Ysabel, hechando los cimientos a tan feliz restauración, hizo que en casi todas las provincias del continente español se establecieran Escuelas de dibujo en las que con una gloriosa emulación se instruyesen los / jóvenes en los sólidos elementos de las artes. /

Alejandro el grande, al declarar la primacía al dibujo y pintura entre las otras artes liberales, mandó que todos

los jóvenes del estado noble aprendiesen el dibujo ante todas cosas, para que con el conocimiento de él pudiesen juzgar mejor las obras del arte y de la naturaleza en el curso de la vida, y de todos los objetos que la ocasión les presentase; y prohibió (por edicto público) a todos los esclavos y demás que no pertenecían al estado noble el que aprendiesen el dibujo, digno solamente de hombres libres, nobles e ilustres. /

Alejandro Sebero en Roma tenía con Apeles la más íntima y estrecha amistad, y constantemente estaba este esclarecido Príncipe en su obrador gozando los encantadores placeres de sus prodigiosas obras.

El Príncipe Fabio, no se contentó con ser muy excelente en el arte de la Pintura, y dejar su nombre estampado en el templo de la Salud que él mismo pintó en Roma; sino que también dejó por blasón de su linage el apellido de Pintor, y fueron muchos los Emperadores, senadores, cónsules y caballeros romanos los que se dedicaron a la Pintura. En aquel tiempo se tenían entre los nobles por ignorantes, estúpidos, inútiles y despreciables a los que no estudiaban el dibujo y Pintura. /

ARTES Y OFICIOS

Las nobles y bellas artes son la Pintura, Escultura y Arquitectura.

Los oficios o artes menestrales, sórdidas o mecánicas, son todos aquellos en que se sirven de martillos, mazos, yunques, fraguas, fuelles, sierras, cepillos y otros muchos instrumentos y máquinas con que trabajan con afán, sudor, fatiga, cansancio y desaseo corporal del que lo egerce. Tiene también ellos por ley sus beedores y examinadores que representan las cabezas de su comunidad o gremio con sus libros donde se matriculan los / examinados para maestros, Ordenanzas con que se gobiernan; tienen sus juntas donde hacen acuerdos para formar oficiales y repartidores de los tributos que pagan y cofradías donde tienen por obligación que ser hermanos, y el preciso requisito del examen para ser maestros.

Mas los Profesores de Dibujo y Pintura precisados a reunir conocimientos universales de profunda extensión, superiores a lo común de los demás hombres para el desempeño de sus difíciles y delicadas labores que dependen en su mayor parte de meditaciones profundas del enten- / dimiento (que es la parte superior del hombre), del ánimo, de la prudencia, de libertad natural y generosa, y de ingeniosas especulaciones que llegan a lo sumo de los humanos desvelos, y que todo escede considerablemente al ímprobo trabajo material e indispensable de los oficiales sin que sea bastante el tiempo de la vida más dilatada y laboriosa para completar los estudios de su larga, difícil e interminable carrera aun cuando en

muchos ramos hayan de ser sus conocimientos muy superficiales. No debiendo confundir ni poner en / este casi a aquellos oficiales que se titulan Pintores, cuyo principal estudio consiste solamente en el empleo arbitrario de toscas masas de colores lisos con que cubren y adornan una pared, lienzo o tabla, como el que blanquea una habitación con una gruesa brocha. Es tal la escelencia del Pintor que ni aun estos han estado jamás sugetos a veedores, repartidores, cobradores, cofradías ni cosa alguna, ni han estado tampoco sugetos a examen como los oficios mecánicos.

SUBDIVISIÓN O CLASIFICACIÓN DEL DIBUJO

Este se dibide en Dibujo natural, Dibujo artificial y Dibujo intencional o quimérico.

El Dibujo natural es el que espresa la semejanza de todas las cosas naturales, como hombres, animales, aves, etc., etc.

Dibujo artificial es el que da a conocer las cosas artificiales hechas con arte e ingenio como son las obras de / arquitectura, escultura, ornato, instrumentos, y las innumerables cosas que pertenecen a diversas artes y oficios.

Dibujo intencional o quimérico es aquel que se forma en la imaginación o en el entendimiento, y que no tiene existencia física, real ni aparente, como son los grutescos^f de varios cogollos, hojas, tallos, cartelas, artificiales galanamente compuestas, y otros diferentes adornos de arquitectura con grifos, sátiros^g, faunos^h, silbanosⁱ, centauros, vichas y otras varias figuras caprichosas y bellas sabandijas que / no existen en la naturaleza, sino en la imaginación del artista cuya idea mental del entendimiento pone todo en forma bisible. Es muy común en los suntuosos jardines la representación de los faunos, silbanos y el dios Pan en forma de Hermes, en donde solo se ve la cabeza y la mitad del cuerpo sin brazos, terminándose el resto en pilastra que se va disminuyendo hasta la base. /

DIBUJO NATURAL

El dibujo natural se subdivide en croquis o bosquejo; Dibujos acabados; Dibujos de estudio; Dibujos al pastel; Diseño a la aguada; y Diseño colorido.

1º Se llama croquis o bosquejo a los primeros rasgos de un dibujo o pintura hechos con mucha ligereza y que no ofrecen más que la primera idea o pensamiento del artista o un tanteo ligero de la obra que se intenta copiar.

2º Dibujos acabados se llaman a los que están egecu-

tados con gran efecto de claro y obscuro, ya sea sobre papel de color o sobre blanco. /

3º Dibujos de estudio son aquéllos más propios para dar un bello estilo y gusto a los discípulos, hechos a plumadas solas o sobre la preparación del esfulmino.

4º Dibujos al pastel, son los que están egecutados con lápices de diferentes pastas de colores que se unen y empastan con el dedo, y parecen ser de colorido.

5º Diseño a la aguada, es el que se hace con pincel a la tinta de china o bien con colores disueltos en agua.

6º Diseño colorido, es el que se hace con todos los colores que deben emplearse en la obra grande que se bosqueja para ver su efecto.

Las partes más esenciales del dibujo son 4, que son contornos, dintornos, claro y obscuro. Los contornos son la delineación / exterior que circunda la figura. Dintornos son los que delinear las articulaciones, senos y plegaduras contenidas dentro del contorno. Claros son las plazas que baña la luz; y el obscuro son las partes en donde la luz no toca, que se llama adumbración. /

De todos los modos de trabajar al lápiz es sin contradicción el mejor, más espeditivo, más animoso y gallardo el que se hace a plumeadas, y aún más todavía el que se hace sobre papel de color con esfulmino solo, o bien con esfulmino retocado de lápiz negro y blanco, y en lugar de este último de lápiz con goma porque así se fija mejor en los puntos luminosos. Este género de obras son puestas en efecto de claro y obscuro muy brevemente, y esto contribuye a fecundar la imaginación del artista.

El esfumador ofrece el medio de obtener en un instante el efecto de una figura o paisa- / je tomado del natural. Los bellos cartones de esfulmino con la sanguina o lápiz colorado y lápiz negro de Leonardo de Vinci, de Miguel Angel, de Rafael de Urbino prueba el grande uso que hacían del esfulmino.

La verdadera esencia del dibujo, y el dibujar bien no consiste en hacer un dibujo bien plumeado o esfumado de lápiz, sino en la firmeza y verdad de los contornos con buena simetría de claro y obscuro. Así como el ser buen escritor no consiste sólo en hacer buena letra, y al mismo tiempo hechar muchas mentiras, disparates y faltas de ortografía; sino en escribir con propiedad y elocuencia sin faltar a la ortografía. /

SOLUCIÓN DEL ÓBALO DE LA CABEZA. Fig^a 1^a, Lam. 3.

El óbalo que figura la cabeza humana se puede formar de varios modos geométricos, a saber. Éste es formado

con 6 arcos de círculo, tres para la mitad superior y otros tres para la otra mitad inferior. Los seis centros de donde son descriptos dichos arcos están determinados por los puntos de intersección de las líneas dadas.

Determinada que sea la altura total que haya de tener el óvalo, se divide en cuatro partes iguales, que las dos primeras ocupan la parte de pelo y frente; esta parte de la / frente se divide su altura en dos partes iguales para determinar en ella el punto céntrico (A) en donde se fija un pie del compás, y abierto el otro hasta (L), se describe el primer arco o semicírculo (J.L.I). El diámetro de dicho semicírculo se divide en 6 partes iguales para determinar el punto céntrico (B), en donde se fija un pie del compás y abierto el otro hasta (J), se describe el 2º arco (J.F). En seguida se pone el pie del compás en (C), y abierto hasta (I), se describe el tercer arco (E.I). Se tiran las líneas punteadas (I.G=F.H), y en el punto de intersección (D), se fija el compás, y abierto hasta (M), se describe el 4º arco de la barba (G.M.H). Se fija el compás en (E), y abierto hasta (G), se describe el 5º arco (G.n). Se fija también en (F), y con la misma abertura de compás, se describe el 6º y último arco (H.m), con lo que queda terminado el óvalo. /

Figura 2ª

El óvalo que queda explicado se puede simplificar, reduciéndolo a los cuatro arcos de círculo, formando la mitad superior de un solo arco desde el punto céntrico (a), y la mitad inferior como va explicado, y se deja ver en dicha figura.

Figura 3ª

Hecha la división de la altura que se quiera en las cuatro partes iguales, se fija un pie del compás en el nº 1, y se describe el semicírculo (3.4.2), se fija de nuevo en el nº 2, y se describe el arco punteado (3.6). Se pasa al nº 3, y se describe el otro arco punteado (2.6). Se fija de nuevo en (A), y se describe el arco (4.7.5), como se deja ver en la figura. /

CABEZAS PUESTAS EN PROPORCIÓN, DE FRENTE. Figª 1ª, lám. 4.

Formado el óvalo como queda explicado, y dividida su altura total en cuatro partes iguales, la 1ª ocupa el pelo, la 2ª la frente, la 3ª la nariz y la 4ª para la boca y

barba. Esta última parte de la nariz a la barba se divide en 7, de las que las dos séptimas partes primeras determinan la distancia que hay desde la nariz hasta el medio de la boca; las dos partes siguientes determinan la distancia que hay desde el medio de la boca asta el punto más alto de la barba, y las tres séptimas partes restantes ocupan toda la barba.

Las orejas están situadas / entre las paralelas que se describen desde el párpado superior de los ojos, y extremo inferior de la nariz, y ocupan toda esta altura, que es la cuarta parte de la cabeza.

Para determinar la línea que pasa por medio de los ojos se dibide la parte destinada para la nariz y orejas en 6 partes iguales, y por la primera 6ª parte se tira la dicha línea de los ojos, la que se dibide en 5 partes toda su largura, de las que la 2ª y 4ª ocupan el tamaño y sitio de los ojos; la 3ª dibisión es la distancia que hay del uno al otro lagrimal; y la 1ª y 5ª son las distancias que hay entre las orejas y los ojos, como todo está manifestado en la cabeza de frente.

El cuello es cuasi redondo y tiene de largo desde la barba hasta el punto / más bajo del oyuelo 2 y 1/2 módulos (o larguras del ojo), y de grueso una y 3/4 largura de la nariz, cuyo grueso es igual al que tiene la pierna por la corba y rodilla.

Cabeza vista de perfil. Figª 5 y 3.

Formado el óvalo cual está demostrado en la fig. 3ª lám. 3, y echa la división de altura como en la cabeza de frente en todas sus partes, se dibuja la nariz, / boca y barba en sus determinadas partes, y se advertirá que el ojo y boca no presentan más largura que la mitad de lo que son vistos de frente. Las proporciones de altura de todas las partes de la cabeza de perfil son las mismas que en la de frente.

Para determinar la distancia que hay desde la nariz a la oreja, se describe un triángulo equilátero, y uno de sus ángulos debe estar tangente al principio de la nariz, otro al punto más bajo de la barba, y el otro a la mitad de la concha de el oído.

Las proporciones de ancho y largo de la oreja y demás partes deben ser detalladas en la cabeza de frente y de perfil, y explicadas particularmente en su lugar. /

Se obserbará que la cabeza bista de perfil es tan ancha como larga, pues si se le determina un cuadrado se verá está inscrita en él, porque la parte superior e inferior de ella estarán tangentes a los dos lados superior e inferior del cuadrado, así como también lo será el punto más saliente de la nariz, y su opuesto de la cabeza o cráneo con los otros dos lados de dicho cuadrado. /

PROPORCIONES O SIMETRÍA DE LA FIGURA HUMANA

Para las proporciones debe considerarse al hombre a la edad de su debida perfección que es de 30 a 33 años y bien proporcionado, no como son los hombres en general, sino como debían ser cual fue criado el primer hombre por el supremo Artífice; remitiendo las demás edades y estaturas, flacos y gordos, / a la discreción del observador dibujante, para que alargue, acorte, estreche o ensanche según lo exija la accidental constitución de la figura o sugeto que se proponga copiar, pues que la desproporción no está sujeta a reglas, ni tampoco es posible fijarlas para cada sugeto en particular; porque las costumbres, el clima, los ejercicios corporales, los vicios particulares del sugeto y de cada nación, y otra multitud de accidentes, y sobre todo la inagotable profusión de la naturaleza produce una infinidad de variedades.

También la naturaleza de los / músculos y miembros varía mucho según la calidad de las personas, el movimiento y oficio de ellas; lo cual ha dado motivo a la discordancia de los célebres artistas al establecer las proporciones de la figura humana, pues se obserba que cada uno hizo la distribución de partes de diferente modo, no conformando ni aun en el todo de la altura.

Pomponio y Gauricio dieron veinte y siete tercios de rostro a sus figuras; Borgoña 28; Durero dio 30; Berruguete, y Juan de Arfe, 31; y Becerra se alargó a darles 31 y 1/2.

Pero Rafael de Urbino, el Corregio, el Ticiano, Miguel Angel, / y también Palomino, siguieron las doctrinas de los griegos, dando a sus figuras ocho cabezas de alto, o lo que es lo mismo, 32 partes de rostro, por ser esta proporción más conforme, clara y fácil de dar a conocer, y la que hace sea la figura más hidalga, esbelta y graciosa, y es de la que aquí trataremos. /

Proporciones de la figura en una octaba.

Ocho módulos tiene el cuerpo humano, / siendo en altura y proporción bien hecho. /

Cuatro desde la hoyuela hasta la mano, / y otros tantos cabeza, biente y pecho. /

El muslo dos, y hasta la planta, es llano, / tiene otros dos, estando bien derecho; /

y de éstos, cada uno con certeza, / el tamaño es el total de la cabeza.

Toda figura de bella proporción se dibide su altura en ocho cabezas o módulos en la forma siguiente: La primera es desde la coronilla de la cabeza hasta la barba. / La segunda desde la barba hasta la tetilla o pezón. La tercera desde la tetilla hasta el ombligo y cintura. La cuarta

desde el ombligo hasta la división del tronco, o punto más bajo del empeine (que es la mitad de la altura). La quinta es desde el empeine hasta la mitad del muslo (que es donde termina el músculo que baja de la ingle llamado...). La sexta desde el medio del muslo hasta el fin de la rodilla. La séptima desde el fin de la choquezuela o rótula hasta el medio de la pierna (que es donde acaba el mayor músculo de la pantorrilla llamado...). La octava y última es desde el medio de la pierna hasta la planta del pie, cual se ve todo demostrado en las figuras. /

Si el hombre se echara boca arriba abierto de piernas y brazos, y se fijase un pie del compás en el ombligo, y moviendo el otro pie del compás alrededor se vería tocar éste en los extremos de pies y manos, pues que la longitud de las dos piernas y de los brazos juntos es igual a la total altura del hombre, de forma que si se le describiese un cuadrado se le bería estar circunscrito en él tocando sus cuatro lados y el centro sería el ombligo.

Proporciones de anchura

Desde el hoyuelo del cuello (que es el centro) hasta el extremo del dedo corazón o dedo más largo de la mano estendida hay cuatro cabezas por cada lado distribuidas en esta forma.

Desde dicho hoyuelo del cuello hasta el sobaco hay una cabeza, que la mitad de ésta sube el hombro, y la otra mitad es hasta el oyuelo del cuello. / Otra hay desde el sobaco al cobdo. Desde el cobdo hasta el principio de la mano hay una cabeza, y una cuarta parte de ella, que con las tres cuartas partes de cabeza, que contiene la largura de toda la mano, suman las cuatro cabezas dichas, cual queda esplicado; que unidas éstas a las otras cuatro de la mitad del lado opuesto componen ocho cabezas de anchura, que es igual a toda la altura de la figura.

Anchura del cuerpo visto de frente

La mayor anchura por los hombros es dos cabezas, en razón a que cada hombro escede un cuarto de cabeza por cada lado a la anchura de los pechos que / hay del uno al otro lado dos rostros o cabeza y media. La distancia que hay del uno al otro pezón o tetilla es una cabeza. Los dos pezones de los pechos con el punto más bajo de la barba forman un triángulo equilátero, cuyos lados tendrán una cabeza de largo cada uno, y sus tres ángulos serán tangentes a los dos pezones, y punto más bajo de la barba.

En las mugeres a causa de la mayor largura de estos miembros se obserba la diferencia que dicho triángulo baja a formarse con el hoyuelo del cuello y los dos pezones de los pechos, así como en el hombre sube a formarse con la barba.

El ancho menor por la parte más delgada del cuerpo, que es la cintura, / es una cabeza y su cuarto. Desde el ombligo asta la gordura de cada cuadril o caderas hay cabeza y media (un rostro por cada lado).

Anchura del cuerpo visto de lado.

La anchura mayor por los pechos y espalda es dos rostros o cabeza y media; por la cintura, caderas y parte más delgada es una cabeza.

El grueso mayor del muslo visto de lado por su parte superior es 3 y 1/4 largura de la nariz, y vista de frente por este mismo sitio es 3/4 de la altura de la cabeza, o lo que es lo mismo un rostro. El grueso por medio del muslo es tres larguras de la nariz, visto de lado; y / visto de frente por esta misma parte, es dos y dos tercios de la misma.

El grueso por la rodilla (tanto de lado como de frente) es una y tres cuartos largura de nariz. El mayor grueso por la pantorrilla (vista de lado) es dos y tres cuartos largura de nariz; y vista de frente tiene el mismo grueso.

El grueso por medio de la pierna es 1 y 3/4 largura de la nariz (igual al grueso de la corba o rodilla, y a la que tiene el brazo por la articulación del codo y sangría, y con el grueso del cuello). El grueso por junto al tobillo (vista de lado) es una y tres cuartos largura de la nariz, o lo que es lo mismo, 1/3 de cabeza; y vista de frente por esta misma parte, es una largura de la nariz, o un cuarto de cabeza (igual al grueso que tiene la muñeca o puño del brazo visto también de frente).

Nota: Se observará que la punta de la rodilla siempre está más alta que la corba; los muslos y piernas son más carnosos por la parte de adentro y caen más por allí los músculos que / por la parte de fuera en donde se ben siempre estar más lisos y comprimidos.

Pies de lado, de frente y por detrás.

El pie tiene de largo la séptima parte de la altura total de la figura; cuya largura se puede reducir también a la 8ª parte igual al largo de la cabeza especialmente en las mugeres.

Esta largura del pie se divide en cuatro partes iguales, y una de éstas ocupa el dedo más largo (que es el inmediato al gordo). El grueso o altura mayor por el empeine (visto de perfil o de lado) es 1 y 1/2 parte de las dichas cuatro de su largura total. El largo o distancia que hay desde donde empieza el empeine hasta la extremidad del dedo más largo es 3/4 partes de toda su largura.

El pie visto de frente (considerado como la 7ª parte de la altura de la figura) / tiene por la parte más ancha, que

es cerca de la dibisión de los dedos, media cabeza; y cuando se considera ser de largo como la 8ª parte, tiene por este sitio 1 y 2/3 largura de la nariz.

Esta anchura se dibide en tres partes iguales de las que una ocupa la parte más gruesa del dedo gordo o pulgar; otra los dos dedos inmediatos, y la otra ocupan los dos pequeños restantes.

El pie, visto por el talón su anchura mayor por cerca de la dibisión de los dedos, es igual a la que tiene por esta misma parte visto de frente.

El grueso por el calcáneo o talón es una largura de la nariz; y visto o considerado como la 8ª parte de la altura de la figura se reduce esta anchura a solo tres cuartas partes del largo de la nariz. /

Nota: se obserbará que los dedos de los pies sin siempre más gruesos por las uñas que por donde empiezan, y todos (escepto el dedo pulgar) están encorvados.

Brazos y manos.

Los brazos son casi redondos, y en ellos (así como en las piernas) se observa que los puntos salientes o eminencias que causan los músculos en el contorno de un lado, son en el otro ondulaciones a proporción de su lado opuesto; de suerte que van flameando o serpeando como la llama que nunca hace por ambos lados un mismo contorno.

El largo de los brazos con inclusión de la mano tiene cada uno desde / la estremidad del dedo más largo hasta el sobaco tres cabezas. Desde el encage del hombro y sobaco hasta la articulación del codo y sangría hay una cabeza (que es la largura del hueso llamado húmero aquí contenido). Desde el codo y sangría hasta la articulación del puño o muñeca otra cabeza (que es la largura de los huesos aquí contenidos llamados cúbito y radio), y la otra cabeza la ocupa la muñeca y mano, como queda esplicado en lo que antecede.

Grueso de los brazos

El grueso del brazo visto de lado por el sobaco o parte superior es medio rostro o una y media largura de la nariz; y vis- / to de frente por este mismo sitio es dos tercios del rostro o media cabeza.

El grueso por encima y debajo del codo visto de frente es una y dos tercios largura de la nariz; y de lado por esta misma parte. El grueso por el codo y sangría es medio rostro, o una y media largura de la nariz; y visto de lado por esta misma parte es un tercio de la cabeza. El mayor grueso de los brazos vistos de lado es media cabeza. El grueso por la muñeca y articulación del puño visto de frente es una largura de la nariz.

De las manos.

La mano vista por la palma se considera toda su largura dibidida en nueve partes iguales; de las cuales cinco ocupan todo el largo de la palma y las cuatro restantes están en los dedos en la forma siguiente: /

El dedo índice tiene de largo 3 y 1/4 de dichas 9 partes. El dedo corazón o dedo del medio 4 de las dichas. El anular tiene tres partes y media. El dedo meñique o articular 2 y 1/2. El dedo pulgar tiene la largura de la nariz o un tercio del rostro entre sus dos falanges o articulaciones, o 3/9 partes de largo de toda la mano.

La mano vista por fuera son los dedos una de dichas 9 partes más largos cada uno; y resulta que el dedo corazón tiene de largo medio rostro que es la mitad de la largura de toda la mano.

El ancho de la palma de la mano vista de frente (no comprendido el dedo pulgar) es medio rostro, y vista de lado tiene de ancha media largura de la nariz. /

Nota: desde el punto más alto de la cabeza, hasta el más bajo del hoyuelo del cuello que forman las dos claviculas, se puede considerar como la sexta parte de toda la altura de la figura.

El largo del pie, la 7ª, y a becas la 8ª, especialmente en las mugeres. Desde el codo, hasta los extremos del dedo más largo de la mano estendida, se puede considerar como la cuarta parte de la altura de la figura.

Desde el encage del hombro hasta las caderas, y desde aquí hasta el principio de la rodilla y desde ésta hasta el talón hacen tres partes iguales. /

FIGURAS QUE SE DEBEN ESTUDIAR

Los más célebres artistas convienen en que en la naturaleza existe una belleza ideal; y los griegos se distinguieron en este estudio haciendo los Dioses, así como sus héroes no como suelen ser los hombres en general, sino como debían ser y como fue el primer hombre creado por el Ser Supremo, que es lo que se llama belleza ideal. Tales son el Júpiter olímpico, el Apolo de Velveder, la Venus de Medicis, el Amor Griego, el Ercules Farnesio, el Gladiador, la Cabeza de Medusa, etc, etc.

Es difícil encontrar un ser humano tan perfecto como el Apolo y la Venus de Médicis.

El Apolo es todo lleno de nobleza, / sus contornos y formas son redondas y bien proporcionadas, y presenta el más completo modelo para un jóben. La Venus de Medicis, reúne la gracia y corrección; es el modelo de una mujer perfecta, todos sus contornos son de una estremada delicadeza. El amor griego es de una simplicidad y elegancia perfecta. El Ercules Farnesio es el prototipo de la fuerza; esta figura representa a un hombre fuerte y capaz de los mayores esfuerzos. ¡Qué

grandeza de contornos! ¡Qué elección de formas! ¡Qué bellamente regladas! El Gladiador en su acción vigorosa presenta al ojo bajo las formas bellas y seberas todo el juego de los / músculos en contradicción, sostenido por una charpente o [] admirablemente proporcionada. El Germánico es también muy apropiado para hombres.

En fin estas estatuas son todas bellas y maravillosas; y por ello se deben estudiar muy detenidamente, comparando y midiendo todas sus partes con el mayor cuidado, y ellas demostrarán la belleza, la elegancia y el carácter particular de todas sus formas, y la pureza de sus proporciones, y buen acabado de pies y manos. /

ESPLICACIÓN DE LOS ESCORZOS

El escorzo no es otra cosa que una reducción o degradación de longitud puesta en un espacio más o menos corto, según el mayor o menor escorzo de los cuerpos irregulares globosos, o tuberosos, que se dibujan, los cuales no constan de líneas rectas, ni de superficies planas.

En los cuerpos rectilíneos y planos se llaman los escorzos o degradaciones perspectiba, que es todo cuanto se com- / prende debajo de la sección de la pirámide visual.

Las propiedades o naturaleza de los escorzos son los que forman los cuerpos opacos y térreos, e impiden que la vista los descubra o atrabiese, porque está detrás de ellos, y por consiguiente ocultan todo cuanto les está directamente opuesto según la magnitud, y anterioridad.

Un cuerpo cualquiera, que está delante de otro, siendo mucha la distancia intermediaria que hay del uno al otro, podrá cubrir y ocultar el anterior al posterior mayor cantidad / que la que le corresponda al tamaño del anterior, estando éste en el primer término.

Cualquiera que sea el cuerpo o miembro que se quiera escorzar, se debe antes dibujar de medio lado o perfil, y en la posición que se desea, y luego corriendo líneas paralelas tangentes a las extremidades, ángulos, sentidos y puntos más señalados, se dibujan los objetos escorzados, sujetando todas sus partes al espacio determinado por dichas líneas, cual se be demostrado en las figuras que acompañan. /

Modo de dibujar cabezas escorzadas.

Cuando se quiere dibujar una cabeza escorzada inclinada a un lado como la representa la figª C (que son las más graciosas), se dibuja primero la de perfil figª A con la inclinación que se le quiera dar, y tirando líneas paralelas tangentes a los ángulos, estremidades, y senos más seña-

lados, se dibujan las cabezas escorzadas. Se tira una línea curva (1.2), fig^a C, que pase por medio del rostro con aquella inclinación que se quiera dar a la cabeza; y en seguida se describen otras curvas de correspondencia / a las dichas rectas y paralelas tangentes unas a otras, cruzándole las curvas en escuadra (en cuanto lo permita la naturaleza de las líneas) con la que está determinando los centros del rostro (1.2), y en estas líneas curvas de correspondencia se ajustan o dibujan las partes del rostro que a cada una corresponde, como está demostrado

En estas figuras se ve claramente que la longitud de la cabeza de perfil fig^a A comprendida entre las líneas (d.e.f) queda reducida por el escorzo de la cabeza inclinada fig^a C al corto espacio / contenido entre las dos paralelas (1.9), como sucede también en la cabeza de frente fig^a B.

Siguiendo este mismo principio se hace que sea mayor el escorzo de una cabeza, con sólo inclinar más la cabeza vista de perfil. Aquí está demostrada en un moderado término, para evitar la confusión de líneas paralelas que produciría si fuera más levantada.

Para representar cabezas en escorzo inclinadas hacia abajo se obserban las mismas reglas, haciendo solamente voltear las curvas transversales al lado opuesto, cual está demostrado en las figs. (D.E.F). /

Brazos y piernas en escorzo.

En cuanto a los brazos y piernas ofrecen mayor dificultad de escorzar, y son éstos los miembros que con mayor frecuencia se ofrecen dibujar.

Para dibujar los brazos y piernas escorzadas se procede como queda prebenido; y dibujado que sea el brazo o pierna de perfil en la forma y posición que se desea, y corridas las paralelas se dibujan los escorzos como se ve demostrado en las figuras (I.G.H), en donde se ve que la longitud del brazo (n.o), fig^a (I), está reducida en / la figura (G) al corto espacio (r.s), y en la fig^a (H) al menor espacio (p.q), en razón a ser mayor el escorzo. La misma razón que en los brazos se observa en las piernas, pues que la longitud (t.v), fig^a (N), se ve reducida en la fig^a L al corto espacio (y.z), y en la fig^a (M), al menor espacio (x), lo que no deja duda que cuanto mayor sea el escorzo, menor será el espacio que él ocupe. El pie (x), fig^a M, oculta solamente las cosas más inmediatas que le son posteriores según su tamaño antepuesto a la pierna. /

Toda la figura en escorzo.

Para dibujar una figura escorzada, se dibuja primero de perfil o de lado en la posición que se quiera, procediendo en todo como queda dicho y está demostrado.

Se advierte que tanto cuanto el escorzo demuestra la galantería y magisterio del dibujante o pintor, tanto la defrauda de gloria en el concepto vulgar, y más si es algo violento; y por esto se ha de tener presente que las obras de dibujo y pintura han de ser para / todos y satisfacer a sabios e ignorantes, como predicar en el sermón, con la notable diferencia que la censura del sermón sólo dura mientras se predica o permanece en la memoria de los oyentes; pero el sermón de las obras de Pintura siempre se está predicando, y aun después de la muerte está su autor espuesto a la censura del vulgo; por lo que siempre conviene tener esto presente para huir de lo demasiado y violento del escorzo, especialmente en el héroe del asunto. Porque además de lo dicho / quita mucha parte de la gracia y belleza a las figuras, y todo lo que es moderado y conveniente se le aumenta especialmente cuando está bien delineado el escorzo y actuado de claro y obscuro, debiendo usar los escorzos así como la anatomía cual la salen las biandas que sazona y agrada la que basta y ofende la demasiada y la que falta disgusta.

Octava

Una línea se ha de dar pendiente / a cualquiera figura, el pie plantada /

que esté desde la hoyuela justamente / a la planta del firme pie tirada. /

La cabeza tendrá siempre la frente / sobre la parte donde está fijada, /

Y si un brazo adelante va tirado / quedará atrás la pierna de su lado. /

OSTEOLOGÍA O CONOCIMIENTO DE LOS HUESOS

Al artista le basta el conocimiento de la anatomía pictórica, sin detenerse en la quirúrgica y médica, limitando sus obserbaciones a sólo aquello que el exterior de la figura presenta a nuestra vista, considerando los huesos del cuerpo humano, no cual si todos estuvieran desarmados en piezas, sino en aquella unión en que se ben en un esqueleto enteramente descarnado, con sólo las divisiones de sus conjunturas / y pegaduras que se ven claramente, omitiendo algunos huesos por pequeños y otros por ocultos, como son los 11 del tragadero o hueso hioide, etc.

Los huesos son los que establecen la solidez del cuerpo como parte fundamental y orgánica de materia muy dura y blanca, con cavidades untuosas o medulosas internas.

Sirben pues de armadura para la fábrica y estructura del cuerpo, y dar firmeza y actitud y mantenerlo en todas

las posiciones, y forman el punto de apoyo a todos los músculos, cubriéndose luego y fortificándolos el perostio, los ligamentos, túnicas, músculos y membranas necesarias para el uso y ejercicio de la vida temporal. /

Los cartílagos son unas substancias blancas, lisas, flexibles y elásticas que cubren las superficies articulares de los huesos, y contribuyen a la facilidad de los movimientos que ejecutan los unos sobre los otros. Los ligamentos son también unas substancias blancas, más flexibles que los cartílagos, y sirven a afirmar la conexión de los huesos.

Las partes sólidas son los huesos, los ligamentos, los cartílagos, los músculos y tendones. /

Recopilación de los huesos de todo el esqueleto humano en una octaba

Son 248 sin las ternillas / todos los huesos del cuerpo en sus pedazos, /

en la cabeza, 59, dos las axilas, / costillas, 24, y seis los brazos, /

el pecho 5, las ancas 2, y 2 las espaldillas, / 60, pies y piernas en sus trazos, /

las manos 27 un par de veces, / y el espinazo cuatro con tres dieces. /

Distribución de los 240 huesos del esqueleto

Los 240 huesos que contiene todo el esqueleto de la figura humana están divididos en tres partes, que son cabeza, tronco y miembros superiores e inferiores.

En la cabeza hay 59, en el tronco 67, en cada una de las estremidades superiores o brazos 32, y cada una de las estremidades inferiores o piernas 30. /

Los 59 huesos de la cabeza son: el cráneo consta de 8 huesos que son el frontal, los dos parietales, el etmoides, el esfenoides, los dos temporales y el occipital. A estos huesos se deben añadir los cuatro huesecillos de cada oído encerrados en el temporal, que son: el martillo, el yunque, el lenticular, y el estribo.

Algunas veces aunque raras se ven entre los huesos del cráneo los huesos irregulares llamados wormianos.

La mandíbula superior o quijada consta de 13 huesos que son: los dos maxilares superiores, los dos nasales, los dos molares, los dos unguis, los dos palatinos, las dos conchas inferiores y el vomer, que añadiendo el hueso yoides, la mandíbula inferior, y los 32 dientes colmillos y muelas que están por mitad ingeridos en los abeolos de las dos mandíbulas, suman los 59 huesos de la cabeza. Los 32 dientes son divididos en tres clases del modo siguiente: ocho incisivos (cuatro en cada mandíbula), cuatro caninos situados en las partes laterales de los incisivos (dos en cada lado y en cada mandíbula), 20 dientes molares, diez en cada / mandíbula divididos en 4 muelas

pequeñas (una en cada lado de cada mandíbula) y en seis gruesas que están detrás.

Los 67 huesos del tronco son: El tronco se divide en columna vertebral, pecho y pelvis.

La columna vertebral consta de 24 huesos llamados vértebras, divididas en tres partes; en el cuello hay siete llamadas cervicales, en la espalda 12 dorsales, en los lomos 5 llamadas lumbares.

El pecho o thorax se forma de el esternón y las 24 costillas (doce a cada lado). /

La pelvis se forma por los dos huesos inominados sacro, y coxis.

El esternón en la infancia consta de cinco piezas, el hueso sacro y 6 y el coxis de 4 en forma de cola, que después con la edad se reducen a uno solo cada una de estas tres partes.

El hueso ilíaco en la infancia también se forma de 3 huesos, que son el ilium, pubis, y el esquiún; el gran trocanter y el pequeño trocanter, estos también con la edad se convierten en uno solo.

Los 32 huesos de cada uno de los miembros superiores son: Cada brazo se considera dividido en 4 partes, y son, hombro, brazo, antebrazo, y mano. /

Los 32 huesos contenidos en cada brazo son: el hombro formado por el omoplato y la clavícula; el brazo por el húmero; el antebrazo compuesto por el radio y el cúbito. Toda la mano consta de 27 huesos y se divide en carpo, metacarpo y dedos. El carpo consta de 8 huesecitos colocados en dos filas, la 1ª comprende el hueso escafoides, el semi-lunar, el piramidal, y el pisiforme. La segunda fila el trapecio, el trapezoides, el gran hueso, y el hueso ganchoso. El metacarpo se designa por su orden numérico de 1º, 2º, etc., contando de adelante atrás. Los dedos se forman cada uno de tres huesos llamados falanges, menos el pulgar que tiene dos sólo. /

Los 30 huesos de cada uno de los miembros inferiores son: cada pierna se considera también dividida en tres partes que son: muslo, pierna y pie.

El muslo es formado por el fémur. La pierna se compone de 3 huesos, que son tibia, peroné y rótula. El pie se compone de veinte y seis huesos, y se divide en tarso, metatarso y dedos. El tarso se compone de 7 huesos colocados en dos filas y son en la primera el escafoides, los / tres cuneiformes, y el cuboides. El metatarso comprende 5 huesos, designados por su orden numérico contando de adentro afuera. Los dedos contienen catorce huesos, tres cada uno llamados falanges, excepto el dedo gordo que no tiene más que dos. /

MIOLOGÍA O CONOCIMIENTO DE LOS MÚSCULOS

El cuerpo humano es una máquina verdadera que los músculos la hacen mover por la acción que ellos ejercen

sobre los huesos, haciendo que se alarguen y encojan, se separen y acerquen todos nuestros miembros y marchen en todas direcciones.

Músculos son aquellas partes carnosas y orgánicas de nuestro cuerpo, principio y raíz del movimiento activo y voluntario. / Constan de membranas que los distinguen, circundan y ligan unos con otros para cubrir los huesos, nerbios y tendones, y abilitar los movimientos.

Estos son compuestos de fibras más o menos rojas, rectas u oblicuas, cortas o largas situadas las unas al lado de las otras, siempre envueltas de una substancia llamada tejido celular, y terminadas por fibras blancas, y en las estremidades forma los tendones o las aponebrosis.

Los músculos se distinguen y diferencian por su volumen, figura, dirección, situación, estructura, conexión, y las funciones que ejercen. /

Para causar los movimientos de los miembros, los músculos a veces se comprimen o se aumenta su volumen, se inchan y acortan, se acercan sus dos estremidades, y se endurecen al causar la acción. En la contracción los músculos vuelven a tomar su primera forma.

El pintor debe considerar los músculos del mismo modo que los huesos, unidos en aquella organización esterna y armoniosa que ellos causan o forman ligados o colocados en su debido sitio con la figura y tamaño correspondiente, y cual si sólo estuviera quitada la piel; omitiendo algunos por ocultos, y otros por pequeños, / bastándole limitar su observación a sólo aquellos músculos que más se distinguen en el exterior de la figura, al causar las diferentes actitudes, y gesticulaciones, que van señalados en los sitios correspondientes de las figuras, dejando todos los demás para los que gusten entender más en el estudio puramente anatómico y enteramente superfluo al pintor.

Este superficial conocimiento del pintor no debe ser tampoco para bizarrear de anatómico, y hacer sus figuras desnudas que parezcan desolladas, sino para hacerlas sin faltar a la verdad, simetría e inchazón de contornos, y tener presente que debajo hay huesos, músculos y articulaciones, y que sobre estas partes hay también tres capas o túnicas que las cubren que son la dermis o corion, el cuerpo mucoso reticular y la epidermis. /

Músculos que el pintor debe conocer de los que hay en la cabeza y funciones que ejercen

La cabeza con inclusión del cuello contiene 96 músculos, de los que dos mueben la frente, tres los párpados, diez los ojos, cuatro la nariz, cuatro los labios, cuatro las mejillas, ocho las quijadas, ocho que mueben el hueso hyoide del paladar, diez la lengua, diez y ocho el traga-

dero, catorce mueben la cabeza (siete a cada lado), uno de estos la hace bajar, cuatro la leban tan y dos la mueben alrededor. /

Ocipital frontal (a) que éste hace leban tan la piel de la frente; frontonasal (b) recoge la piel de la nariz; maxilonasal (v) dilata las alas de la nariz; naso-palpebral (c) acerca los párpados o pestañas; gran maxilar-labial (d) leban ta el ala de la nariz y del labio superior; medianomáximo-labial (e) leban ta particularmente el labio superior; gran pequeño cigomático-labial (f) conduce la comisura de los labios de dentro afuera; pequeño máxilo labial (g) leban ta el labio superior; buco-labial (h), éste sirbe a la masticación; labial (i) acerca o reduce la abertura de la boca; temporal-maxilar (y) leban ta la mandíbula inferior; cigomatico-maxilar (j) hace el mismo uso que el anterior; sterno-cleido-mastoideo (l) hace volber la cabeza al / uno y otro lado; sterno-hyoideo (m) la hace subir y bajar por el hueso yoi de.

Músculos del tronco

En el pecho y espaldas se cuentan noventa y nueve músculos, y en los del pecho hay 90 que sirben para su dilatación (15 en cada lado) y 26 para su comprensión (13 en cada mitad), cuatro sirben al estómago, cuatro al biente, cuatro al genital, dos a los testículos, uno al cuello de la vegiga y tres al orificio posterior, 16 en el espinal, y ocho en la espaldilla.

Tronco facial (n) baja la piel del cuello; bajo-acromion-humeral (o) hace leban tan el brazo y llebarlo / adelante y atrás; gran pequeño bajo scapulo trochiterien (p) lleva el húmero hacia atrás; scapulo-humeral (q) lleba el brazo adelante y atrás, segundo pequeño bajo scapulo trochiterien (r) separa el brazo del cuerpo; dorso-bajo-acromion (s) lleba la cabeza hacia atrás y hacia fuera; lombo-humeral (t) baja el brazo leban tado y también la espalda y hace bolber el brazo alrededor de su eje; dors-scapular (q) lleva el omoplato hacia atrás; dorso-costal (u) sube las costillas; lombo-costal (x) baja las costillas; sacro-spinal (z) mantiene la espalda y la región lumbar en su natural situación cubre el tronco hacia delante y dirige la espalda y lomos; costo-abdominal (A) y no abdominal (B) lleba el biente hacia / abajo; sterno-pubio (c) baja el biente sobre el vacío esterno; humeral (D) baja el biente; costocoracoide (E) lleva la espalda hacia delante.

Músculos de los brazos o estremidades superiores

Los músculos contenidos en cada uno de los brazos y manos son 96.

Para causar sus cinco movimientos están diez músculos destinados, ocho hay en sus radios, 56 en los dedos

de la mano y 14 en los brazos.

Scapulo-radial (F), éste hace doblar el brazo sobre el antebrazo; coraco-humeral (G) acerca el brazo hacia el cuerpo; húmero-cubital (H) dobla el antebrazo sobre el brazo. / Scapulo olecrano (Y) estiende el antebrazo sobre el brazo; húmero-bajo radial (J) hace el mismo oficio; húmero-bajo metacarpo (K), éste y el epicóndilo-bajo metacarpo (L) acen mover el carpo sobre el antebrazo; epicóndilo-bajo falangines comunes (M) estiende las falanges y la mano toda; epicóndilo-bajo falanges del dedo pequeño auricular (N) estiende el dedo pequeño; cúbito-bajo-metacarpo (O) conduce el carpo sobre el antebrazo y hace mover toda la mano; epicóndilo-cubital (P) contribuye a estender el antebrazo sobre el brazo; cúbito-bajo-metacarpo (Q) guía el carpo sobre el antebrazo; epicóndilo-cubital (R) contribuye a estender el antebrazo sobre el brazo; epicóndilo-metacarpo (S) do- / bla la mano sobre el antebrazo; cúbito-carpio (T) estiende la mano en la flexión; cúbito falangino común (X) dobla la 2ª y 3ª falanges de los dedos; carpo-metacarpo del pulgar (Z) opone el pulgar a los otros dedos; carpo-falanges del pulgar (a) dobla el pulgar; carpo-falangino del dedo pequeño (e) lleva el dedo pequeño hacia dentro; palmar-falangino (i) es auxiliar de los músculos que mueven directamente los dedos.

Músculos de las piernas o extremidades inferiores.

En cada pierna se consideran 120 músculos, y cuatro de éstos causan los cuatro movimientos de ellas que son adelante, atrás, adentro y fuera.

Se dobla hacia fuera a beneficio de tres / músculos: el Bibces (1), el semi-nervioso (2), y el semi-membranoso (3). Se acerca a la dicha pierna por dos músculos, el sartorio (4) y el gracil (5). Se separan por otros dos, el fascia lata (6) y el poplíteo (7). Los dedos de los pies se mueven por 22 músculos, de los que 16 son comunes y 6 propios. En los muslos se consideran 20 músculos, y otros 20 en la pierna 18 en los pies y 44 en los dedos.

De la pierna. Membranoso sube a doblar la pierna hacia fuera; sartorio hace que se crucen; sacro-femoral, tribces y gran ilio trocanter () hacen volverla hacia delante; / ischio-femoro-peronio (), ischio-pretibial (), ilio-pretibial (), bajo-pubio pretibial (), bajo-pubio-femoral, iliaco-trocanter (), prelombo-trocanter (), y el ischio-poplíteo, hacen doblar la pierna, y llevarla sobre la otra; ilio-aponebrosi-femoral lleva la pierna hacia dentro; ilio-rotular (), trefemoro-rotular (), estiende la pierna sobre el muslo; pubio-bajo-pubio-ischio-femoral, llevan la pierna hacia delante; tibio-bajo-tarienses () vuelve la punta del pie hacia dentro y

la estiende; peroneo-bajo-falangino del pulgar () estiende las gruesas articulaciones; idem común () estiende las / articulaciones sobre los huesos del metatarso; pequeño-peroneo-bajo-metatarso () dobla el pie sobre la pierna; peroneo-bajo-tarso () tiende el pie sobre la pierna; bifemoro-calcaneo y tivio-calcaneo () tienden el pie y doblan la pierna sobre la rodilla; tibio falangino común de las articulaciones () cruzan los falanges unos sobre otros, y estiende el pie en toda su extensión; tibio-bajo-tarso () estiende el pie y lo lleva adentro y fuera; calcaneo-falangino común (), estien- de las cuatro primeras articulaciones; / metatarso-falangino de la gruesa articulación, o aductor de la gruesa articulación (), lleva el pulgar hacia fuera; calcaneo falangino del dedo pequeño o aductor de la articulación pequeña (), lleva el dedo pequeño hacia fuera y lo hace cruzar un poco. /

Articulaciones.

La articulación orbicular permite los movimientos en todos sentidos.

La articulación de los huesos del brazo con el omoplato escápula o espaldilla: articulación alternativa que sólo permite dos movimientos. La articulación de los huesos del brazo y antebrazo: movimientos únicos de flexión, de extensión. La articulación de los huesos del antebrazo el uno sobre el otro: movimientos únicos de pronación y de supinación. También se debe observar que además de las articulaciones para la flexión o dobles dichos, la tiene también en el cuello y cintura, y no en los intermedios de éstas.

Los órganos sensitivos son: los ojos, oídos, nariz, la lengua para el gusto y la piel para el tacto./

Recopilación de los músculos en una octava

Tiene 96 rostro y cabeza, / ochenta y uno en el vientre y pechos, /

beinte y cuatro a la espalda y de allí empieza / lo que brazos y manos deja echos, /

que son noventa y seis pieza por pieza / y los que nos causan más provecho, /

120 las piernas, y es la cuenta, / cinco sobre trescientos y setenta. /

DE LAS DIFERENTES ÉPOCAS DE LA VIDA.

DESCRIPCIÓN SENCILLA DEL HOMBRE

El hombre cuando viene al mundo es incapaz de hacer uso de ninguno de sus órganos. En este primer tiempo es

más débil que muchos otros animales, y el que necesita mayor cuidado y asistencia de los que le dieron el ser y la vida.

Principia por anunciar con gemidos las penas que padece, y ésta es la primera facultad que adquiere. La mayor parte de los animales tienen cerrados los ojos / los primeros días de su vida; pero el niño los abre al momento que ha nacido, mas los tiene empañados, y este órgano está aún imperfecto. Sin embargo se percibe que la luz hace impresión en él. Sus demás sentidos no son más perfectos.

El niño no principia a reír ni llorar hasta los 40 días después de nacido porque antes sus gritos no están acompañados de lágrimas ni da ninguna muestra de sentimiento. Todas las partes de su cuerpo son débiles, no puede ponerse en pie, y sus muslos y piernas están doblados.

Los niños recién nacidos / duermen poco, pero su sueño es muchas veces interrumpido y necesitan tomar frecuentemente alimento.

En la infancia o niñez es menos sensible el frío que en todos los otros tiempos de la vida. Los niños principian a tartamudear alguna palabra a los diez o doce meses. Su vida hasta los tres años es muy vacilante, pero se asegura en los dos o tres años siguientes, y a los seis o siete años está más seguro de vivir que en toda otra edad. Ésta es precisamente la edad de las gracias; la flexibilidad y docilidad de sus miembros le son enteramente necesarios. /

En seguida crece mucho y llega a la edad de 14 años que es la de la adolescencia o pubertad. Hay jóvenes que no crecen más después de los 14 u 15 años, y otros que crecen hasta los 22 u veinte y tres. Casi todos en este estado de crecimiento son delgados de cuerpo, poco gordos de muslos y pantorrillas, pero después entra la edad más bella del hombre, que es la juventud o virilidad, que dura hasta los 40; aquí se aumentan las carnes, se presenta la musculatura, los miembros se moldean y el cuerpo a la edad de 30 a 33 años en los hombres ha llegado a su punto de perfección por las proporciones de sus formas. Las mujeres llegan mucho antes a este gran punto de perfección, y así es que su cuerpo está ordinariamente a los 20 años tan bien formado como / el hombre a los 30 o 33 años.

En esta época más bella de la vida es cuando el hombre goza de todas sus facultades en toda su extensión y con toda la perfección de que es susceptible. En esta edad es cuando se conoce en él al dueño de la tierra; se mantiene recto y elebado, su actitud es la del mando, su cabeza mira al cielo, y presenta una faz augusta en que se ve impreso el carácter de su dignidad; en su fisonomía se pinta la imagen de su alma, y por entre sus órganos materiales se dibisa la excelencia de su naturaleza.

En este tiempo el hombre es más susceptible de mayor

reflexión, porque su entendimiento está más perfeccionado, y es más estable en todas sus resoluciones. Se le ve a esta edad trabajar para enriquecerse, grangearse amigos y procurar hacer compatible el interés con el honor, y no hacer cosa que tarde o temprano pueda hacerle arrepentirse. / Cuando su alma está tranquila todas las partes de su rostro están en un estado de reposo; pero cuando se halla agitado, la cara del hombre es un cuadro vivo donde están pintadas todas sus pasiones; especialmente en sus ojos es donde mejor se dejan conocer.

El hombre goza poco tiempo de su estado de perfección, pues la edad le va disminuyendo poco a poco, y le conduce a la vejez. La vejez o caducidad en la unión de todas las incomodidades; junta riquezas, y es tan miserable que no se atreve a servirse de ellas. Nada hace que no sea con mucho temor y pesadez; lo irresoluto, difícil en concebir esperanzas, perezoso, amante de la vida, displicente y de mal humor, quéjase sin cesar, no alaba sino lo que pasó, y siempre se ocupa en corregir y reprender a la juventud.

Cuando el cuerpo ha adquirido toda su extensión en altura y anchura por el total desarrollo de todas sus partes, aumenta en grueso. / El principio de este aumento es el primer punto de su menoscabo porque no hace más que aumentar el volumen del cuerpo, y cargarle de un peso inútil.

El menoscabo al principio es insensible, pero sin embargo se le percibe por mutaciones exteriores y aun interiores, pues se nota que la actividad disminuye y se hacen pesados los miembros y se endurecen. Son menos flexibles los cartílagos y fibras; se seca la piel; se forman arrugas; se encanece el cabello; se caen los dientes; el rostro se desfigura, y el cuerpo se agobia.

Los primeros síntomas / de este estado empiezan antes de los 40 años, y se van aumentando por grados bastante lentos hasta los 60, y desde estos por grados más rápidos hasta los 70. A esta edad empieza la caducidad o vejez, que va siempre en aumento. Síguele la decrepitud o senectud, que por lo común son supersticiosos y tiranos de esta edad, y ordinariamente antes de los 90 ó 100 años la muerte termina la senectud y la vida. /

Debe contemplarse al hombre como la obra maestra de todas las producciones de la sabia naturaleza, como un compuesto de perfecciones y un pequeño universo, mundo lleno de maravillas que el Criador formó a su imagen y semejanza para que fuese el modelo de todo cuanto el arte pueda producir, siendo por la organización de su cuerpo el más perfecto de todos los seres materiales; y aun mayor es todavía la perfección que le da su alma espiritual e inmortal asemejándole más a su divino hacedor, que le distingue y asegura para siempre la superioridad y dominio sobre todos los demás seres, poniendo una distancia infinita entre el hombre y las vestias. Se le puede considerar como el soberano de la naturaleza,

como un templo vivo de la dibinidad, como una imagen del Criador. Reúnanse todas sus partes y hallaremos un todo, el más bello / y el más perfecto; de manera que para juzgar a un bello conjunto es preciso seguir las reglas generales de las proporciones que existen en un hombre bien hecho, y por ello se ha convenido que el primer cuidado del dibujante debe ser el ocuparse en el estudio de las partes que constituye el cuerpo humano; de sus relaciones entre sí, y de sus conuinaciones con el todo.

Para hacer progresos en la carrera de las ciencias y de las artes debe el hombre estar dotado de inteligencia natural, de ingenio particular, y de una / aptitud innata. Al que se dedica al dibujo y pintura son principalmente más indispensables estos dones de la naturaleza. Éste debe reunir aquellas prendas, dibersos géneros de conocimientos desarrollados por medio del estudio, y del trabajo, los principios de la mecánica y una práctica adquirida gradualmente y establecida sobre fundamentos matemáticos.

Lejos de desanimar al principiante, y de acobardarle desde el primer paso que dé en su carrera representándole, como Hipócrates, lo corta que es la vida del hombre / y lo grandes que son las dificultades que encontrará en el arte al que se dedique, procuraré por el contrario animarle. El que sabe apreciar y hacer buen uso de la vida anda en poco tiempo una carrera mui larga. Él puede hacerse inmortal por sola una de sus obras. ¡Qué larga no ha sido la carrera de un Rafael de Urbino, sin embargo de no haber vivido más que 37 años! ¡La de un / Parmesano que no vivió más que 36! ¡La de un Potter cuyos días cortó la Parca a los 29 años de edad! ¡La de un Vander Vilde que murió a los 33! ¡Y la de un Van Dik que no adelantó su carrera más que a los 40! ¿Pero cuánto no han sobrevivido, y sobrevivirán los otros hombres célebres a sus trabajos artísticos? ¿A qué grado de perfección no los ha conducido su constancia, y su aplicación? ¡Qué ejemplo tan animador para los principiantes! /

DIÁLOGO ENTRE LA NATURALEZA Y LAS DOS NOBLES ARTES PINTURA Y ESCULTURA

Escultura: Tú, venerable maestra / De las artes, docta y diestra,
Pues somos ambas tus hijas, / Es bien juzgues y corrijas,
esta diferencia nuestra. / En fin, quiere la
Pintura,
Siendo sombra y vanidad, / Tener honra y calidad.

Pintura: Mucha tiene la escultura, / Si iguala a su cantidad.
Mas no juzgue por honor / Ser material su labor,

Que acción más certificada, / Es hacer algo de nada,

Acción rara del pintor. /

Escultura: Hacerte callar podría / Tu humilde genealogía.

Pintura: Pues la tuya no me asombra.

Escultura: Fue tu principio la sombra.

Pintura: Y el tuyo la idolatría.

Naturaleza: Según mi naturaleza / No le ofende la vileza

De su padre al hijo noble; / Mas la adquirida nobleza

Su ser califica al doble.

Pintura: Así por su industria pura / Se ha ilustrado mi pintura;

Y es más honrosa costumbre / Sacar de la sombra lumbre,

Que de la luz sombra oscura.

Escultura: También si mi origen vano / Fue algún ídolo profano,

Ya imitan hoy mis cinceles / Al Dios trino, al Dios humano,

Con mil simulacros fieles. / Yo soy bulto y corpulencia,

Y tú un falso parecer, / Y así te escede mi ciencia

Con la misma diferencia, / Que hay del parecer al ser.

Pintura: Con esa falsa razón / Mal tus honores se aumentan,

Que una y otra imitación / No atienden a lo que son,

Sino a lo que representan. / Mal puede el arte formar

el ser mismo de la cosa.

Naturaleza: Fuera quererme igualar.

Pintura: El esculpir o pintar / Ficción ha de ser forzosa.

Habiendo de ser fingido / Lo pintado y lo esculpido, /

Bien debe ser máspreciado / Lo que finge el rebelado

Y le aumenta el colorido.

Escultura: Mi relieve no es ficción.

Pintura: No; mas el arte esencial / Es fingir lo natural,

Y siempre tus obras son / Algún mármol o metal.

Yo con mis tintas suaves, / La vista engaño y desbello,

Prueba tú si engañar sabes / Con el racimo las abes

O a Ceuxis con otro bello.

Escultura: A más mi buril se atreve, / Pues sin color

el relieve
Cuando al vivo se conforma, / Sola los
afectos mueve,
La perfección de su forma. / Tanto que
una piedra dura
Ha encendido tierno amor / A fuerza de
mi escultura;
Fuerza que de la pintura / No la refiere
escritor.

Pintura: Será ofendiendo mi fama; / Que en más
de un galán y dama
Sin conocimiento o trato, / Amor encen-
dió su llama,
sólo mirando un retrato.

Escultura: Es así; mas bien mirado / El que allí la
llama enciende
No es el retrato pintado / Por que el
amor sólo atiende
Al ausente y retratado / Y cuando algu-
no abrazaba,
Al simulacro que amaba, / Todo su amo-
roso afecto
En el mármol se empleaba / Sin pensar
en otro objeto.

Pintura: El que tal extremo hacía / Bien bes que
sólo atendía
Al torpe ardor y lascibo; / Mas no por
eso creía
Que era el simulacro vivo. / Yo con
vigor diferente
Convenzo la vista humana / Que juzga al
verme presente
Ser cuerpo que espira y siente / Lo que
es superficie llana.

Así que tu bulto es vano / Junto al colo-
rir que engaña
Tratado con diestra mano, / hablen
Corregio o Tiziano
O el Mudo pintor de España. /

Escultura: En fin, ¿un hombre sin habla / Ha de
ensalzar tu pincel?

Pintura: Sí, porque en cada lienzo y tabla / Su
pintura a voces habla
Con elegancia por él.

Naturaleza: En tal profesión bien pudo / Ser, aunque
mudo, tan diestro
Y no hay más docto maestro, / Que las
acciones de un mudo
Para el ejercicio vuestro. / Que como sus
intenciones
Declara con las acciones, / Así quien
aquellas pinta,
Puede en pintura sucinta, / Pintar distin-
tas razones.

Y si Homero componía / Su gran pintu-
ra canora /
Sin ojos, también podría / Formar sin
lengua sonora
Un mudo, muda poesía.

Escultura: Pintura, tú no me arguyas / Con tantas
grandezas tuyas,
Que esos hombres que decías / Han de
olvidarse en dos días
Ellos y las obras tuyas. / Dar puedes por
acabada
Fama, cuyo fundamento / Es sólo una
tez delgada,
Que en breve la borra el biento. / Mis
bronces son poderosos
Contra tus vanas embidias, / Y en már-
moles espantosos
Vivirán siempre famosos / Mis
Praxiteles y Fidias. /

Pintura: No está en los mármoles / La fama de
tus cinceles,
Que hoy le esceden mis Apeles, /
Parrasios y Polignotos
Sin rastro de mis pinceles. / Nunca la
materia puede
Dar al artífice honor, / que con el arte la
escede,
y a la cera le concede / lo que al bronce
vividor.
Nuestras artes se acreditan / Si perfecta-
mente saben
Copiar las formas que imitan, / Y su
honor no le limitan
En que duren o se acaben.

Naturaleza: Sosegar vuestra contienda / Quisiera sin
vuestro agrabio /
Por que la verdad se entienda, / Y no
para que se ofenda
El artífice más sabio. / Digo pues, que no
dudéis
Ser vuestra nobleza igual, / En una parte
esencial,
Que es el fin a que atendéis / Copiando
mi natural.
Mas los medios solamente / Con que ese
fin se procura
(no se altere la escultura) / le dan honra
preeminente al arte de la Pintura.
Porque mediante la unión / Del colorido
perfecto,
El uno y otro precepto / Estiende su imi-
tación /
A todo bisible objeto. / Y con sus tintas
mezcladas

Y en el dibujo fundadas, / Llegan a ser
tan creídas
Sus imágenes fingidas / Como mis obras
formadas.
El buril no ha de imitar / Fielmente en
materia alguna
Al fuego, al rayo solar, / Al tendido
campo, al mar,
Cielo, estrellas, sol y luna. / Y todo aquel
sumo honor
Del escultor y pintor / U cuando imitar
procura
Al hombre, que es la criatura / Más
semejante al Criador. /
También en el hombre es llano / Se ade-
lantan los colores
Con admirables primores, / Trasladando
al cuerpo humano
Mil pasiones interiores. / ¿A cuáles ojos
no engaña
la vivacidad estraña / de alguna faz,
donde asusta
desde el brillar de la vista, / hasta la sutil
pestaña?
Crece también calidad / Al pintor verle
agrabado
De inmensa dificultad, / Y siempre nece-
sitado
De ingenio y capacidad. / Y si el escul-
tor alega
De sus golpes la fatiga, / Es alegación
muy ciega,
Que a más cansancio se obliga / El que
rema, caba, o siega.
Y si el arte liberal / Del buen pincel y
buril
La honrara trabajo tal, / Debiéramos
honrar igual
A la mecánica vil. / El trabajo superior,
Que a las artes da valor, / En el ingenio
se emplea,

Y éste es siempre el que pelea / Solícito
en el pintor.
La escultura más templada / De ingenio,
y más descansada,
Mira y mide sin engaño / En los vultos
que traslada /
La forma, acción y tamaño. / Mas el que
en lo llano pinta,
Ni tamaño, acción o forma / De aquello
que ve le informa,
ni da claridad distinta, / si el pincel no le
reforma.
No hay medida que le ayude, / Ni la
vista le asegura,
Si el arte sagaz no acude / Donde con
industria pura
Todo lo corrija y mude. / Ésta es ya la
Prospectiva,
en cuyo cimiento estriba / cuanto colora
el pincel;
arte difícil y esquiva / y más que difícil
fiel.
Que si el pintor que la entiende / La
regala y no la ofende /
En los oblicuos y claros / Forma los
escorzos raros
Que a los sabios suspende. / De esta
admirable labor
Y dificultad extrema / Vive ageno el
escultor,
Y al ingenioso pintor / Le da autoridad
suprema.
He ponderado las partes / De más gran-
deza y agrado,
Y no diréis que he negado / El honor que
a entrambas partes
Debo en eminente grado. /

NOTAS

- ¹ Archivo Municipal de Pamplona (AMP). Sección de Enseñanza Pública. Escuela de Dibujo. Leg. 1, nº 1.
- ² LARUMBE MARTÍN, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 32-33.
- ³ Sobre la enseñanza de las artes en Pamplona a lo largo del siglo XIX, véase el trabajo de SERNA MIGUEL, M. P., *La instrucción pública en Navarra. De 1780 a 1833*, Pamplona, 1990, pp. 354-374; así como los de REDÍN ARMAÑANZAS, A. E., “La enseñanza de las artes en Pamplona 1800-1873”, *Mito y realidad en la historia de Navarra. V Congreso General de Historia de Navarra*, vol. I, Pamplona, Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, 1998, pp. 333-345; “Enseñanza de las tres artes en Pamplona (1800-1873)”, *25 años. Escuela de Arte-Pamplona. 1972-1997*, Pamplona, 1999; y “Enseñanza de las artes en Pamplona (1800-1939). La Escuela de Artes y Oficios”, *Primer Encuentro sobre Historia de la Educación en Navarra*, Pamplona, Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, 2001, pp. 153-163.
- ⁴ AMP. Sección de Enseñanza Pública. Escuela de Dibujo. Leg. 1, nº 2. Año 1828. *Establecimiento de la Escuela de Matemáticas y Dibujo*.
- ⁵ REDÍN ARMAÑANZAS, A., “Enseñanza de las tres artes en Pamplona (1800-1873)”, p. 19.
- ⁶ En el inventario de 1837 se aprecia cómo la Escuela contaba con un total de 154 cuadros y 190 dibujos. Estos se dividían en 66 cuadros y 102 dibujos correspondientes a “ojos, vocas, narices y medias caras de diferentes clases y tamaños”, otros 17 cuadros y 17 dibujos de “pies 7 y manos 10”, también había 47 cuadros y 47 dibujos de “dibersas cabecitas y medios cuerpos”, y por último 24 cuadros y 24 dibujos de “figuras de diferentes tamaños en papel blanco y de color”. AMP. Sección de Enseñanza Pública. Escuela de Dibujo. Leg. 1, nº 6. *Papeles relativos a la supresión de la Escuela de Dibujo*.
- ⁷ REDÍN ARMAÑANZAS, A., “Enseñanza de las tres artes en Pamplona (1800-1873)”, p. 27.
- ⁸ MOLINS MUGUETA, J. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., “La capilla de Nuestra Señora del Camino”, *La Virgen del Camino de Pamplona*, Burlada, Mutua de Seguros de Pamplona, 1987, p. 97.
- ⁹ En 1838, Miguel Sanz propuso la creación de una escuela pública de dibujo en el Colegio y Sala de la Sociedad Económica de Amigos del País de Tudela, corriendo por cuenta del Ayuntamiento de la localidad la habilitación del local. Archivo Municipal de Tudela. Libro de Acuerdos (1836-1841). 5 de octubre de 1838, fol. 366. LARUMBE MARTÍN, M., *op. cit.*, p. 264.
- ¹⁰ AMP. Asuntos Regios. Festejos Reales. Legajo 8, nº 8. *Cuentas de los gastos hechos en los festejos celebrados por la Ciudad de Pamplona en la venida de SS. MM. Don Fernando VII y Doña María Josefa Amalia de Sajonia. Pamplona, Mayo de 1828*. AZANZA LÓPEZ, J. J., “Emblemática y arte efímero en el primer tercio del siglo XIX en Navarra: entre la pervivencia, la renovación y la decadencia”, *Príncipe de Viana*, nº 224, 2001, pp. 612-13.
- ¹¹ AMP. Libro de Actas, nº 87. 22 de junio de 1841, fol. 65. LARUMBE MARTÍN, M., *op. cit.*, p. 279. MARTINENA RUIZ, J. J., “El desaparecido Teatro Principal”, *Diario de Navarra*, 14 de octubre de 2001.
- ¹² MOLINS MUGUETA, J. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, p. 27.
- ¹³ GARCÍA GAINZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra*, T. I. Merindad de Tudela, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1980, p. 368.
- ¹⁴ GARCÍA GAINZA, M. C., ORBE SIVATTE, M., DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra*, T. V**, Merindad de Pamplona, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, pp. 32-33.
- ¹⁵ VV.AA., *Pintura del siglo XIX en España*, Pamplona, Arteclio, 1993, pp. 44-45.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 42.
- ¹⁷ Ésta era la leyenda que figuraba en el dorso impreso de Miguel Sanz: “D. Miguel Sanz y Benito. Profesor de pintura, y Director de la Academia Pública de Dibujo de Pamplona. Retrata al óleo, en miniatura y al daguerrotipo. Las personas que gusten honrarle con su confianza quedarán satisfechas de la semejanza y buena conclusión de sus retratos que serán a precios equitativos y convencionales, y se podrán colocar en marcos de todas clases y tamaños, en medallones, brazaletes, abujas de pelo, sortijas, etc.”. LÓPEZ MONDEJAR, P., *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona, Lunweg Editores, 1989, pp. 19-20. *Idem*, *150 años de fotografía en España*, Barcelona, Lunweg Editores, 1999, p. 21.
- ¹⁸ VV.AA., *Pintura del siglo XIX en España*, p. 76.
- ¹⁹ El interés de la Academia por la reimpresión del *Museo Pictórico y Escala Óptica* queda de manifiesto en el informe redactado en 1796 por Isidoro Bosarte: “La obra de Palomino se había hecho en extremo rara; pero ya se ha procurado al público el beneficio de su reimpresión, que hace actualmente Sancha, y yo dirijo para que salga mejorada en lo posible”. En la Advertencia del Editor, tras significar que Antonio Palomino “está ya reputado por autor clásico de la Pintura en los estudios de los profesores españoles”, justifica la necesidad de su reedición: “La reimpresión sola de estas obras de Don Antonio Palomino conforme en todo a la edición primera es un beneficio al público de artistas y literatos, atendida la suma carestía que de ellas se experimentaba, y el deseo común de los unos y los otros de poderlas tener a precio cómodo”. La edición de 1795-97 es recogida tanto por Antonio Palau y Dulcet (*Manual del librero hispanoamericano*, T. XII, p. 230), como por Antonio Bonet Correa (*Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España (1498-1880)*, Tomo I, p. 103).
- ²⁰ Sobre el dibujo como primera disciplina en el aprendizaje de las bellas artes, véase el estudio de VEGA, J., “Los inicios del artista. El dibujo base de las artes”, *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1989, pp. 1-29.
- ²¹ Juan José Vital, natural de la ciudad francesa de Toulon, estaba casado con Juana María de Arsuaga, nacida en Arriba (Navarra). Cocinero y reposero de oficio, era arrendatario de la Casa-Café de la Subscripción propia del Santo Hospital General, en Pamplona. Archivo General de Navarra. Reino. Sección de Agricultura, Artes, Industria, Minas. Leg. 3, nº 52. Año 1827. *Modelo en dibujo de una lámina para hilar el lino y cáñamo, presentado a la Diputación del Reino y después a las Cortes en 1828 por Juan José Vital, natural francés y domiciliado en Pamplona*.
- ²² MATILLA, J. M., “Las disciplinas en la formación del artista”, *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1989, pp. 31-44.

- 23 BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, pp. 214-217.
- 24 El acuerdo, con fecha 3 de mayo de 1766, rezaba así: "Para perfeccionar el estudio de las Artes, se han estimado indispensables con acuerdo y a instancia de D. Antonio Rafael Mengs los quatro medios siguientes. Primero: Formar un estudio de Anatomía que debía haber y no hay en la Academia eligiendo un havil Cirujano que de dia con la asistencia de un Profesor de Pintura o Escultura la explique y demuestre, ciñendo o extendiendo las doctrinas con acuerdo del Profesor Académico a las partes que para el acertado uso de las Artes son necesarias...". CORTÉS, V., *Anatomía, Academia y dibujo clásico*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 81-88.
- 25 NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, pp. 197-205.
- 26 ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1741-1800*, Tomo I, Madrid, Universidad Complutense, 1988, pp. 722-727.
- 27 Así decía Isidoro Bosarte: "Empezó Navarro a explicar las funciones del animal, y secretos de la maravillosa máquina del cuerpo humano. Horrorizados los artistas de oír aquel lenguaje, y fastidiados de la superflua menudencia anatómica para el fin de las artes, lo abominaron, y detestaron a los primeros lances, con lo qual tubo Navarro que dexarlo de una vez para siempre. Los artistas tenían razón, porque la Anatomía que ellos necesitan no es la que sabe el Cirujano. Todo lo que necesitan los Pintores y Escultores por lo tocante a este estudio positivo se reduce a tres, o quatro reglas, que son: el número y sitio de los músculos principales; el sitio de los huesos; la figura que toman los músculos en acción moderada y violenta; y el viage de algunas venas, que ocurre muchas veces señalar". ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *op. cit.*, Tomo II, pp. 500-501.
- 28 "El pintor debe considerar los músculos del mismo modo que los huesos, unidos en aquella organización esterna y armoniosa que ellos causan o forman ligados o colocados en su debido sitio con la figura y tamaño correspondiente, y cual si sólo estuviera quitada la piel; omitiendo algunos por ocultos, y otros por pequeños, bastándole limitar su obserbación a sólo aquellos músculos que más se distinguen en el exterior de la figura, al causar las diferentes actitudes, y gesticulaciones, que van señalados en los sitios correspondientes de las figuras, dejando todos los demás para los que gusten entender más en el estudio puramente anatómico y enteramente superfluo al pintor. Este superficial conocimiento del pintor no debe ser tampoco para bizarrear de anatómico, y hacer sus figuras desnudas que parezcan desolladas, sino para hacerlas sin faltar a la verdad, simetría e inchazón de contornos, y tener presente que debajo hay huesos, músculos y articulaciones, y que sobre estas partes hay también tres capas o túnicas que las cubren que son la dermis o corion, el cuerpo mucoso reticular y la epidermis".
- 29 Si sumamos las cantidades proporcionadas por Miguel Sanz, el resultado es 401, y no 512 como significa, por lo que hay una diferencia de 111 músculos; el propio autor se dio cuenta, y realiza al margen del manuscrito diversas operaciones para ver dónde puede encontrarse el error, pero la pregunta queda sin respuesta.
- 30 VITRUVIO, M., *Los Diez Libros de Arquitectura*. Traducción y comentarios por José Ortiz y Sanz, Madrid, Akal, 1987, p. 59.
- 31 ARNAU AMO, J., *La teoría de la arquitectura en los tratados. Vitruvio*, Madrid, Tebar Flores, 1987, pp. 108-110.
- 32 ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *La Academia y el artista*. Cuadernos de Arte Español, nº 33, Madrid, Historia 16, 1991, p. 6.
- 33 MATILLA, J. M., *op. cit.*, pp. 36 y 39-40.
- 34 *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura, por Antonio Rafael Mengs*. Introducción de Mercedes Agüera, Madrid, 1989.
- 35 "A las estatuas Griegas, se debe la restauración de las artes. Qué mérito éste!... De modo que hay un Tesoro riquísimo de la sabia antigüedad artista. Pero qué dolor! Al paso que se ha ido descubriendo y comunicando las maravillas del antiguo han ido decayendo las artes del diseño. Parece que el día de hoy habían de florecen en Italia, Alemania, España, etc., los maiores diseñadores; y justamente estamos al mismo tiempo de la ruina, y decadencia, teniendo casi todo el estudio griego a la vista!". ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pintura, mentalidad e ideología...*, Tomo I, pp. 700-701.
- 36 GUERRERO LOVILLO, J., *Antonio María Esquivel*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, pp. 22-23.
- 37 *Tratado de Anatomía Pictórica escrito por D. Antonio María Esquivel*, Valencia, José M^o Faquineto, 1891, p. 96.
- 38 VARCHI, B., *Lección sobre la primacía de las Artes*. Estudio Preliminar de Cristóbal Belda Navarro, Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993.
- 39 JÁUREGUI, J., *Obras*, Tomo I. Edición, prólogo y notas de Inmaculada Ferrer del Alba, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. LVIII-LXIII.
- 40 Sobre el parangón entre escultura y pintura y la aportación de la teoría artística española al mismo, véase HELLWIG, K., *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999, pp. 175-252.
- 41 PACHECO, F., *Arte de la Pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, p. 94. Significa Bassegoda que Pacheco destaca no tanto por la originalidad de sus argumentos, ya en su mayoría usados en el debate italiano, sino por la extensión, la minuciosidad y el orden con que los presenta al lector.
- 42 CORTÉS, V., *op. cit.*, pp. 229-30.
- 43 SANZ SANZ, M. V., "La teoría del arte en Juan de Jáuregui", *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, Príncipe de Viana*, Anejo 10, 1991, pp. 293-299. HELLWIG, K., *op. cit.*, pp. 199-206.
- 44 JÁUREGUI, J., *Poesía*. Edición de Juan Matas Caballero, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993, pp. 45-48.
- 45 PARDO CANALÍS, E., "Un Diálogo del tiempo de Montañés", *Revista de Ideas Estéticas*, nº 29, 1950, pp. 73-83.

Notas del Tratado elemental sobre Dibujo y Pintura de Miguel Sanz

- a Miguel Angel Amerigi, llamado el Carabaggio, nació en 1569, murió el de 1609 a los 40 años de edad. Se formó con las obras del Giorgione (Escuela Romana), 1590.
- b Giorgio (llamado Giorgione) Barbarelli, nació en Castelfranco en 1478, murió a la edad de 33 años en el de 1511. Fue discípulo de Juan Bellini y condiscípulo del Tiziano (Escuela Veneciana).
- c Ticiano Vecelio, nació en Cadona (cerca de Venecia) el año de 1477, murió en 1576 a los 99 años de edad, fue discípulo de Juan Bellini y émulo

del Giorgione. No contento el emperador Carlos 5º con haberlo hecho su primer pintor de Cámara, le hizo gozar de todas las preeminencias que tubo Apeles con Alejandro el Grande, y le creó además Conde Palatino en Barcelona después de haberle antes armado caballero del hábito de Santiago. Fue también Pintor de Cámara de Felipe 2º, y recibió muchos faores muy distinguidos de los Emperadores y Reyes, y demostraciones de la más singular estimación de todos.

- ^d Toledo (el Capitán Juan de) nació en 1619, murió a los 54 años de edad el de 1665; fue discípulo de Miguel Angel.
- ^e Herrera (Don Sebastián de), natural de Madrid, fue discípulo de su padre Don Antonio de Herrera, y después de Alonso Cano, cuya manera imitó con bella propiedad.
- ^f Se llaman grotescos a los adornos de puro capricho formados de figuras de animales, de follages, de flores, de frutos, etc, etc. Se llaman así a estos adornos porque antiguamente se serbían de ellos para adomar las grutas donde estaban los sepulcros de una familia, y porque hallaron pinturas de esta especie, cabando la tierra en las grutas de Roma.
- ^g Sátiros son los dioses campestres que habitan las selvas y las montañas; su figura es la mitad de hombre y la otra mitad de chivo con cuernos, y son estos el símbolo ordinario de la deshonestidad.
- ^h Los Faunos son representados como los sátiros. Estos dioses campestres de los antiguos siempre los han confundido con los sátiros; y lo más común es tomar por faunos a los que tienen toda la forma humana, menos las orejas y cola de cabra.
- ⁱ Los silbanos son representados como el dios Pan bajo la figura de un sátiro muy feo con una flauta de nueve cañones de caña llamada siringe y un bastón encorbado por arriba, y con una piel de cabra estremada sobre el pecho. Las divinidades campestres de los antiguos son: el dios Pan, Fauno, Faunos, sátiros y silbanos; y los faunos eran entre los romanos lo mismo que los sátiros entre los griegos.

RESUMEN
El autor de este libro, que se publicó en el año de 1797, fue un hombre de letras y de talento, que se aplicó a la enseñanza de la gramática y de la poesía en la escuela de San Juan de los Rios.

La obra de este autor, que se publicó en el año de 1797, es un tratado de gramática y de poesía, en el que se trata de la enseñanza de la gramática y de la poesía en la escuela de San Juan de los Rios.

Quiero exponer, por el presente, a los señores de esta Universidad, el resultado de mi trabajo, en el año de 1797, en el que se trata de la enseñanza de la gramática y de la poesía en la escuela de San Juan de los Rios.

