

000870
BIBLIOTECA

JOZAN
DEL
PASTE

MUSEO DEL PRADO
21 0000870







71.101

21.870

11.5







BIBLIOTECA
DE
LAS BELLAS ARTES.



AMERICAN

THE BIBLES

Nº Reg 11.101
- 21.870

DEL PASTEL.

—
TRATADO

DE

SU COMPOSICION, FABRICACION Y USO

EN LA PINTURA,

CON LOS MEDIOS PROPIOS PARA FIJARLO.

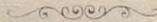
PRECEDIDO

de algunas consideraciones sobre el dibujo y el colorido,

POR S. JOZAN,

PINTOR DE GENERO Y PROFESOR DE DIBUJO Y DE PINTURA.

Traducido del francés al español.



VALENCIA:

IMPRESA DE JOSÉ RIUS,

calle del Milagro, núm. 11.

1854.



Esta obra es propiedad de la Redaccion de las Bellas Artes.

INTRODUCCION.

Numerosos tratados son los que existen, tanto de dibujo como de pintura, y muy escasos é incompletos los que se han destinado á tratar del género de pintura á pastel; circunstancia que seguramente produce un gran vacío, si no para los artistas, al menos para los aficionados. ¿No sería útil presentar unas nociones prácticas sobre un arte hoy día tan en boga? Así lo he creído; y esta idea, secundada por las instancias de mis discípulos, me ha decidido á publicar este sucinto trabajo.

No me propongo escribir un tratado profundo, ni ofrecer nuevos métodos, presentados como los únicos que deban seguirse. Mi trabajo será mas modesto, y encaminado únicamente á dar una série de preceptos que sirvan para fijar el buen gusto, é iniciar á los aficionados y principiantes en el arte de pintar á pastel, y, sobre todo, ser útil á los que, teniendo precision de habitar separados de las grandes poblaciones, no pueden proporcionarse el consejo de un hábil profesor.

La dificultad de conocer los principios, y de adquirir los medios materiales en un género de pintura tan fácil como agradable, priva á muchas personas de un manantial de goces y de un útil entretenimiento, principalmente en las horas de tédio y de aislamiento.

El dibujo, cuyo conocimiento forma hoy día parte de una buena educacion, no satisfáce lo bastante. Se desea pintar; pero el aparato que trae consigo el óleo, y la sujecion que exige este género de pintura, contribuye á que muchos no se atrevan á emprenderlo: la pintura á pastel no presenta ninguno de estos inconvenientes: ni demasiado difícil, ni muy dispendiosa y menos embarazosa, mas fresca y risueña que la pintura al óleo, se presta fácilmente al gusto de la época, así en lo pequeño y delicado, como en lo jocosos y ligero. Puesto que entre nosotros la moda reina y predomina en las artes, es muy natural que predomine tambien en los procedimientos; así es, que la pintura á pastel ha vuelto á recobrar el favor que la severidad de principios de este siglo le habia hecho perder; está en moda, es decir, que se ha hecho una necesidad, y que se la debe un tratado especial, poniendo á cada uno en el caso de poderla egecutar sin el auxilio de maestro.

Precederán á este tratadito algunas consideraciones generales sobre el dibujo y el colorido. Suponiendo que aquellos á quienes me dirijo están bastante afianzados en el dibujo para poder empezar con fruto la pintura á pastel, y no perdiendo de vista que me dirijo especialmente á los aficionados, entraré en algunos detalles, que algunas personas podrán creer inútiles, pero que los principiantes me agradecerán, pues que les ahorrará las dificultades que se encuentran al principio en la egecucion, y que con algun poco de práctica se disipan prontamente.

En cuanto al órden de los materiales haré de mi parte cuanto pueda: conozco las dificultades de poder establecer un buen sistema; y aunque no me jacto de poderlo conseguir, cuento, sin embargo, con la indulgencia que reclaman mis buenos deseos y un trabajo de esta especie.

JOZAN.

DEL DIBUJO.

No teniendo pretensiones de formar un curso de dibujo ó pintura, escusaré el entrar en detalles para manifestar los medios empleados en el estudio de este arte, con relacion á su parte material; además de que éstos han sido ya objeto de un gran número de tratados, he creído debia presentar solamente sobre los principios de este arte algunas consideraciones generales y prácticas, dignas á mi parecer de la atencion de los aficionados, y susceptibles de conducir á la perfeccion á los que saben ya.

Por el dibujo es por donde se empieza á iniciar en los misterios de la pintura; es, por decirlo así, la base fundamental del edificio. Su estudio debe ser, por consiguiente, el objeto de las mas asíduas investigaciones, y los que se dedican á él deben formalizarle, tan luego como desarrollada la inteligencia y afianzado el pulso, puede éste, dócil y flexible, egecutar fácilmente los diversos movimientos que exige este género de trabajo.

El dibujo tiene por objeto la imitacion fiel de la naturaleza: para dibujar bien es necesario que el ojo sea exacto y que la mano obedezca con precision y docilidad. Para conseguir que los órganos adquieran estas dos cualidades, ningun medio será mas oportuno que una práctica constantemente sostenida, y el dibujante que consiga tanta facilidad como exactitud en la comparacion del objeto con la imitacion, aquel será indudablemente el que se aproxime mas á la perfeccion.

Entre las dotes que deben acompañar á un buen dibujante colocaremos en primer lugar el espíritu de observacion. Fácilmente se comprenderá que en un arte todo de imitacion, es muy precisa esta rara cualidad, de la cual carecen comunmente los jóvenes y aun tambien algunos artistas.

El dibujo se compone de tres géneros principales:

- 1.º La figura.
- 2.º Los animales.
- 3.º El paisaje.

La figura ha sido en todo tiempo considerada como estudio principal, y como la parte de pintura mas difícil de adquirir y perfeccionar. Se llega á su conocimiento por medio de la osteología y de la miología, que dan una idea exacta y precisa de sus formas; siendo los huesos los que deciden en parte de las formas exteriores, conocida bien su estructura, sus articulaciones y la razon de sus movimientos, será mas fácil señalar su sitio y proporción. El estudio de los músculos que interesan al dibujante, cuya mayor parte son exteriores, y las diversas variaciones producidas en su forma por el movimiento, deben ser objeto de una rigurosa observacion. Con este conocimiento se evitará el producir figuras grotescas y monstruosas, que son el resultado de la ignorancia.

Por el continuo uso de dibujar la naturaleza adquiere el artista ese gusto de verdad, que mueve é interesa maqui-
nalmente á los espectadores menos instruidos. El número de las partes del cuerpo humano y la variedad que en ellas producen los diversos movimientos forman combinaciones muy estensas, para que la imaginacion ó la memoria puedan conservarlas y representárselas todas. Pero aun cuando se supere esta parte, nuevos obstáculos se presentarán todavía hasta conseguir el perfecto conocimiento del arte. Reuniendo el dibujo tanta teoría como práctica, preciso es que la reflexion y la razon sirvan principalmente para adquirir las primeras, y que el egercicio reiterado ayude continuamente á renovar las demás.

Este género, considerado como el mas noble y difícil en el arte de pintar, dispone ventajosamente á los que lo poseen para poder imitar los objetos con mucha mas facilidad. Merecen sin embargo no menos atencion y un estudio especial los otros dos géneros que hemos indicado.

Los animales exigen un cuidado particular para dibujarlos correctamente, con la gracia y carácter que es propio de cada uno de ellos; son tambien séres animados, sujetos á las pasiones y capaces de movimientos varios hasta el infinito; sus partes difieren de las nuestras en sus formas y articulaciones. Los animales no pueden permanecer largo tiempo en reposo, y para dibujarlos bien es indispensable el conocimiento de la anatomía, porque si el dibujante desconoce las formas y situacion de los músculos estando el animal parado, ¿cómo podrá retener instantáneamente las mismas en las acciones forzadas y rápidas, ocasionadas por el movimiento y la carrera?

Necesario es que el pintor haga sobre todo sus estudios por los animales que se encuentran mas ordinariamente enlazados con las acciones del hombre, ó con los objetos

que se proponga tratar: tales son los animales domésticos, los de caza y las fieras.

El paisaje es tambien una parte esencial del arte del dibujo. La libertad que ofrece en sus formas mas ó menos determinadas podria hacer creer que el estudio de la naturaleza no fuese tan necesario para este género de pintura; es, sin embargo, tan fácil distinguir en un cuadro una vista tomada del natural, de la que tan solo es de imaginacion, que no puede dudarse del grado de perfeccion que añade la verdad que tanto se deja sentir; además, por mucha imaginacion que tenga el artista, será muy fácil incurrá en repeticiones, si no recurre á la naturaleza, fuente inagotable de variedad.

Los paños, las flores, los frutos, todo, en fin, debe ser estudiado y dibujado por el natural.

Hay, sin embargo, un gran número de personas que, poseyendo apenas los principios del dibujo, creen saber lo suficiente para entregarse al estudio de la pintura, pensando que el arte de pintar consiste únicamente en el empleo de los colores, y que la brillantéz del colorido puede reemplazar las demás partes del arte que les son desconocidas. Su reprehensible impaciencia por entregarse al uso de los colores no les conducirá mas que á producir un resultado menos que mediano, cuya única cualidad será algunos tonos frios y débiles que, unidos á un mal dibujo, presentarán indudablemente una incorreccion repugnante. Tales personas no deben esperar nunca salir del número de los copistas, y, cuando mas, podrán conseguir la imitacion, por medio del mecanismo del arte, de algunos cuadros fáciles; pero no alcanzarán jamás el fin que anhelan así los aficionados como los artistas, la composicion. Cuantos aspiren á poseer dignamente el arte, habrán de convencerse de esta gran verdad: «*para llegar á ser un buen*

pintor, es necesario ante todo ser un hábil dibujante."

Para adquirir este conocimiento en el dibujo, no bastará la práctica, por larga que sea, sin la observacion, la meditacion y la teoría, que deben tambien concurrir á formarlos.

Cualquiera que sea el género que adopten los discípulos, será muy conveniente que antes de dedicarse á la pintura procuren perfeccionarse en el dibujo, copiando constantemente por el natural, y consultando, sobre todo, las obras de los grandes maestros. Este es el mejor medio para adquirir facilidad en la ejecución, y hallarse dispuestos para poder empezar con fruto la composicion, conservando en su mente el recuerdo de las formas; y cuando emprendiesen el estudio de la pintura, se hallarán recompensados de sus fatigas por los rápidos progresos que harán en ella, y porque, encontrándose en posesion de todos los conocimientos que deben formar un buen dibujante, no tendrán mas que ocuparse del arte del colorido.

Se ha agitado por largo tiempo, y se agita todavía, la siguiente cuestion: Entre el dibujo ó el colorido, ¿cuál debe estar subordinado al otro?

Fácilmente se comprende que aquellas personas mas sensibles á las bellezas del colorido que á las del dibujo, ó que tienen amistad con un pintor colorista, darán la preferencia á esta parte brillante del arte, en tanto que otras, prefiriendo la forma, ó menos sensibles al color, sostendrán el partido contrario. ¿Qué deduciremos de esto? Lo que resulta ordinariamente de las discusiones en que la parcialidad toma parte; ni ofrecen solidez alguna, ni contribuyen en nada á la perfeccion del arte, ni al bien general que todo hombre, que hace un buen uso de su talento, debe tener siempre presente; ellas no son mas que un abuso del espíritu. La imitacion, pues, de la naturaleza,

que es el término de la pintura, consiste tanto en la imitación de la forma de los cuerpos, como en la de sus colores, y querer decidir cuál entre el dibujo y el color es mas esencial al arte de pintar, es querer determinar entre el alma y el cuerpo del hombre lo que contribuye mas á su existencia.

DEL COLORIDO.

Muchos de los que desean pintar consideran como fácil el arte del colorido, y ligeramente creen que para pintar, por ejemplo, un árbol no se necesita mas que emplear el color verde, lo mismo que el rosado para formar las carnes de una figura. Es de suponer, no obstante, permanezcan poco tiempo en esta dulce ilusion, y que despues de algunos ensayos, mas ó menos infructuosos, la crudeza de tonos y la falta completa de armonía les den á conocer las dificultades que tienen que vencer hasta llegar á copiar con exactitud la naturaleza, y adquirir un colorido verdadero y armonioso.

De todas las partes del arte de la pintura, la que contribuye mas eficazmente á producir la ilusion del objeto imitado, y á darle la apariencia de la realidad, es sin duda alguna el colorido. Pero no es suficiente dar á cada cuerpo el color que le es propio; se necesita tambien completar el efecto del color local, dándole el valor del tono relativo á la distancia del objeto, y modificándolo tambien por los efectos misteriosos del claro oscuro.

El arte del colorido abraza tambien el conocimiento de las propiedades particulares de cada color, su valor y los diferentes efectos producidos por su mezcla, su afinidad ó repulsion.

Las materias colorantes empleadas hoy dia en la pintura son en gran número y susceptibles de prestarse á la combinacion de una inmensa serie de tintas que se hallan en la naturaleza.

Cada uno de estos colores puede no solamente formar varias tintas por su combinacion con uno ó mas de ellos, sino que tambien esta combinacion puede ser mas clara ó ó mas oscura; así, pues, á proporcion que se acerque al blanco, será mas clara, como será mas oscura cuanto mas se acerque al negro. Estas modificaciones toman el nombre de *degradacion*.

El mecanismo de los colores no ofrece grandes dificultades, y se adquiere con alguna facilidad; su eleccion, sus graduaciones, su acertada mezcla, constituyen esencialmente la pintura; pero su conveniente uso no se presta á la enseñanza. Es un sentimiento innato, por decirlo así, que no puede definirse ni establecer sobre él ningun precepto; el verdadero artista, habituado por una larga práctica, encuentra instantáneamente y sin fatiga los verdaderos tonos que quiere asimilar á los que copia; pero no sabrá decir con certeza de qué colores se ha valido para la composicion de sus tintas, ni cuál es el que ha producido la transparencia de su claro-oscuro.

Ya dependa el sentimiento del color de la conformacion de los órganos de la vista, como pretenden algunos, ó ya de otras causas todavía ignoradas, lo cierto es que hay diferencias muy marcadas en el modo de ver de cada uno. Y hé aquí el lugar de examinar esta cuestion tan frecuentemente agitada: ¿ven nuestros ojos de un modo mismo los colores?

Aunque física y moralmente sea imposible adquirir la certeza de tal hecho, está completamente probado que cada uno debe ver los colores cuando menos de un tono dife-

rente; de aquí se hace la observacion siguiente: puesto que cada uno de nuestros sentidos no es idénticamente lo mismo en cada individuo, ¿por qué ha ser el de la vista el privilegiado? ¿Por qué la naturaleza, que no ha creado dos cosas parecidas en la infinita variedad de sus producciones, habia de hacer esta escepcion para la vista del hombre? ¿Pues qué la vista no puede ser modificada por la conformacion de nuestro ojo, ya sea en la naturaleza del cristalino, ya en la de los humores vítreos y de la retina, ya, en fin, en todas las demás partes de que se compone?

Admitido este aserto, que no pasa de ser una hipótesis, supuesto que nadie puede probarlo, ¿qué consecuencia deberemos sacar que nos ilustre en la cuestion del color? Si se admite, como se cree generalmente, que un individuo tiene por morado lo que otros ven encarnado, ¿cómo este hombre podrá manifestarlo así viéndose precisado á emplear la propia voz para designar un color que ve de diverso modo? Así cuando se le presente un objeto que desde su infancia le enseñaron á tener por encarnado, aun cuando lo vea morado dirá: esto es encarnado. Mas si poseyese el grado de exactitud y juicio necesario en la comparacion de los colores, aun cuando los viera de diferente modo, el resultado seria el mismo que si los viese como todos los demás, pues siendo la pintura un arte de imitacion, empleara el encarnado que ve morado para representar el objeto encarnado que ve morado (1). La verdadera diferencia existirá únicamente en el ojo, y su colorido no deberá sufrir nin-

(1) Es sin duda exagerada esta diferente percepcion del morado al encarnado, pero debe suponerse, sin embargo, que estas diferencias en el modo de ver de cada individuo no pueden recaer sino en ligeras modificaciones, producidas por la vasta escala de tintas que pueden derivarse de un mismo color: el deseo de dar á esta idea mayor claridad nos ha impulsado á presentarla así.

guna modificacion, si con rigor se ha sujetado á copiar lo que ha visto.

Algunos artistas que, por motivos de higiene, gastan lentes cuyos vidrios tienen una ligera tinta azulada, se encuentran exactamente en este caso; sin embargo, su color no se resiente en manera alguna de esta diferencia de percepcion.

Diremos, pues, que no será razon pretenda un artista excusarse de su mal colorido diciendo: Yo veo así. Esto no sería mas que una miserable excusa para cubrir su incapacidad.

La falta de cierto espíritu de observacion, cualidad tan necesaria á los que se dedican á las bellas artes, es la que produce el colorido falso ó exagerado y los tonos disparatados de ciertas cabezas pintadas, cuyas tintas lilas semejan á las de esas muñecas de carton ó de cera, rosadas é insulsas, que se ven ordinariamente en las vidrieras de las peluquerías.

La falta de observacion hace tambien que se pinten paisages verde-gris, cielos azul de Prusia, y terrenos color de limon; á la misma causa debe atribuirse la poca verdad que se nota en el claro-oscuro de las obras de los discípulos.

En dibujo, el claro-oscuro (1) no ofrece grandes dificultades, porque se obtiene degradando mas ó menos ciertos objetos que se encuentran en la sombra; pero en pintura es otra cosa; se hace muy difícil, porque, á través de

(1) Muchas son las definiciones que se hacen del claro-oscuro: unos le definen « la ciencia de las sombras, de las medias tintas y de los reflejos. » Otros llaman á esto la ciencia de lo claro y de lo sombreado, y definen el claro-oscuro. « El arte de dar transparencia á la sombra, y de representar, en la oscuridad, el colorido que tendria el cuerpo allí escondido, si estuviese espuesto á la luz. »

la sombra, debe ofrecer con verdad el colorido que tendria el cuerpo allí escondido, si estuviere espuesto á la luz. En este punto fracasan siempre los principiantes; comunmente la parte oscura del objeto que pintan no tiene analogía alguna de color con la parte iluminada, y en sus paisages, los árboles parece que tienen muchas especies de cortezas y de hojas, y que los terrenos son de dos ó tres colores diferentes; las casas no ofrecen unidad de color; las partes que están á la sombra no recuerdan en manera alguna la tinta de las iluminadas.

En la naturaleza, el color de todos los objetos se modifica por un gran número de causas, como la cantidad y la cualidad de la luz (porque estas diferencias obran sobre el color propio y sobre su intensidad) la cantidad y la cualidad del aire interpuesto entre nosotros y el objeto que vemos, y en fin, por los reflejos, por el claro-oscuro y por muchas de estas causas reunidas.

Así, los colores, en la naturaleza, casi nunca se presentan á nuestros ojos en su estado normal, porque todas estas causas les imprimen ciertas alteraciones, aparentes en cuanto á ellos, pero reales para nosotros.

El aire, considerado bajo el punto de vista del color, es un vapor sutil que modifica la luz y que á su vez es modificado por ésta; á nuestra vista se presenta con una tinta azulada (1).

Este vapor azulado, que existe entre nosotros y los objetos que miramos, se combina, al menos en apariencia, con los colores que les son propios, y los modifica en una proporcion relativa á la masa de aire mas ó menos denso, segun se hallen mas ó menos lejos de nosotros.

(1) Esta tinta es el resultado del rayo azul, uno de los siete colores que componen la luz. Este rayo, que es el mas sólido, presta su color á las motéculas del aire.

Esto esplica por qué cuanto mas cerca de nosotros está el objeto, parece su color mas vivo y mas puro, y por el contrario, cuanto mas distante se halla el objeto, mas alterado vemos su color. En un paisage, por egemplo, vemos que todos los objetos próximos al horizonte se degradan, ó pierden de su verdadero color todo lo que ganan de azul: las montañas mas apartadas se nos presentan frecuentemente de un bello azulado.

Este efecto, que no es perceptible cuando el aire está muy puro, se hará mas sensible colocándose en un camino, por la mañana, cuando los vapores forman una ligera niebla; entonces se verá cómo se modifica el color de los árboles cercanos al horizonte, cómo se altera mas y mas hasta llegar á hacerse vaporoso, es decir, mas azulado á medida que los árboles se alejan, sin que ninguno de ellos tenga entonces el mismo tono. Esto no admite duda; pero debemos decir, sin embargo, que para apreciar tal efecto, sobre todo en los detalles, es necesario tener un gran sentimiento del color y una vista muy ejercitada: el efecto será mas sensible en el conjunto.

Por regla general, este vapor azulado, combinándose con los colores que son propios á los diversos objetos, produce el mismo efecto que el que se obtendria sobre la paleta, si se mezclase un poco de azul con estos mismos colores. Así, por la interposicion del aire, el rosa se hace ligeramente lila, el amarillo toma un tono verdoso; es de notar que los colores menos decididos son mas bien debilitados que modificados; pero siguiendo siempre el mismo principio.

Cuando el aire se carga de vapores mas ó menos densos, pierde su trasparencia y su tono azulado, y por consecuencia los colores son modificados de una manera dife-

rente; todos ellos son debilitados en mayor proporción y reciben un tono más ó menos gris.

Los efectos del sol al salir y al ponerse, modifican también este vapor azulado. Por la mañana se carga más ó menos de ciertos tonos purpúreos, y al declinar el sol de tonos naranjados ó rojos; en este caso, los objetos reciben una modificación relativa á la que experimenta el vapor.

Siendo susceptible el colorido de un gran número de modificaciones, producidas por causas muy diversas, y que dependen tanto de la mayor ó menor proximidad de los objetos, como de la menor ó mayor pureza del aire, será de todo punto imposible querer sujetar este arte á reglas fijas é invariables. El discípulo deberá recurrir á la naturaleza y estudiar sus efectos, sorprendiéndola, digámoslo así, cada vez que intente reproducirla bajo cualquier aspecto que sea: el estudio de los grandes maestros le proporcionará también excelentes enseñanzas.

Los colores, hemos dicho ya, se presentan á nuestros ojos modificados por causas que hemos también espuesto; mas estas modificaciones no serán notables á nuestros ojos mientras no hayamos adquirido la habilidad conveniente para saberlas apreciar. Como ordinariamente conocemos de antemano el color de tal ó cual objeto, nos cuesta gran trabajo persuadirnos que la distancia, ú otra causa cualquiera, pueda producir en él un cambio tan sensible; bajo la influencia de esta preocupacion, no percibimos en los objetos más que la tinta dominante, que conocemos ya, y se nos escapan sus diversos matices. La teoría y la observacion podrán solo dar á conocer estas diversas modificaciones. Sin teoría y sin observacion el alumno no verá en las hojas de un árbol más que el color verde; pero el artista percibirá los tonos azules, gris, amarillos y dorados; en la cabeza de una jóven, por ejemplo, tampoco verá

mas que blanco y rosa; los reflejos azules, los tonos calientes y las tintas verdosas se le escaparán tambien. Para el pintor el aspecto varía segun la luz y la distancia, y el colorido de los cuerpos es modificado en sus tintas, en tanto que para los demás no sufre alteracion alguna. Hay quien creeria encontrar engaño en sus ojos si viese lila en lo que sabe que es rosa, ó verde en lo que no duda que es amarillo. Y hay tambien quien creeria hacer de la pintura un arte de convencion, teniendo en cuenta estas alteraciones; á poco, sin embargo, que egerciten su vista, no podrán menos de apreciar y reconocer la evidencia de estas observaciones; porque únicamente de este modo podrán manifestar el aire y conseguir en sus cuadros un conjunto armonioso.

Para ser buen colorista, se ha sentado como un gran medio el copiar á los grandes maestros. Esto no es bastante: copiar continuamente la naturaleza y consultar los grandes maestros, será mucho mas seguro.

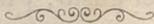
Los cuadros de los grandes maestros son, sin duda, obras escelentes para consultar y estudiar, y no puede negarse que nuestro gusto indefectiblemente va dirigido por aquello que con frecuencia tenemos delante de nuestros ojos; mas será tambien preciso no consultar mas que las obras que reunan mayor grado de perfeccion, que puedan formar nuestro juicio y el gusto, y nunca las de escaso mérito, que no pueden hacer mas que corromper uno y otro, dirigiéndonos por un falso sendero.

Los grandes pintores de todas las escuelas deben ser considerados como imitadores de la naturaleza, que han buscado la verdad y que se han aproximado á ella lo mas posible. Bajo este punto de vista el discípulo que desea aprender á ver la naturaleza debe estudiarla, y averiguar quiénes la comprendieron y reprodujeron mejor, para to-

marlos por modelos y adoptar la marcha que ellos hubiesen seguido, aprendiendo en sus obras lo que regularmente se escaparía á sus propias observaciones.

A esto se limita lo que él debe esperar de ellos; la naturaleza debe hacer lo restante. Ella sola podrá guiarle en el verdadero sentimiento del colorido, ella sola aumentará la fuerza de su genio; y de ella es de donde el arte tiene que conseguir la perfeccion por medio de la esperiencia. Si el estudio de la naturaleza es el principio de la teoría del arte, ella es tambien el fin. En el estudio, pues, de la naturaleza es donde solo se puede encontrar esa verdad, esa armonía de colorido que forma el gran talento del pintor, y que inútil será empeñarse en buscarla en otra parte.

Observar: hé aquí el gran secreto para llegar á ser buen colorista. Por la observacion el artista estiende sus conocimientos; cada hora del dia, cada cámbio de atmósfera, le presenta variaciones que con dificultad podria inventar. Para llegar, pues, á imitarlas, á fijarlas en su memoria, no hay mas que un medio, observar continuamente.



DEL PASTEL.

La pintura á pastel es de origen alemán y data del siglo XVII; algunos han atribuido la invención á Juan Alejandro Thiele, nacido en Erfurt en 1685, muerto en 1752, y que fue discípulo de Manjoki; otros dán el honor á M.^{me} Vernerin de Dantzick, y otros, en fin, á M.^{lle} Heide, nacida en la misma ciudad en 1688, y muerta en 1753. De cualquier modo que sea, no puede negarse que Thiele perfeccionó cuando menos este género de pintura.

Entre los que florecían en la misma época y que han dejado en Francia un nombre célebre, deberemos colocar en primera línea á Mauricio Quentin, de Latour, Juan Marc, Nattier, y su discípulo Luis Tocque, Francisco Boucher, Vigeo y Juan Bautista Greuze de graciosa memoria. En nuestros días Girodet ha dejado también muy buenos modelos pintados á pastel.

La pintura á pastel pasa generalmente por la más fácil

y cómoda, porque admite el tomarla y dejarla, retocarla y concluir la sin los inconvenientes que traen consigo los demás géneros; es útil particularmente para los estudios tomados del natural que piden una ejecución breve, y sobre todo cuando se trata de sacar efectos de corta duración, tales como un accidente de luz y las formas de las nubes, que, pasando ordinariamente con rapidéz, se prestan muy cortos momentos. Es también sumamente útil para disponer los primeros trazos de una composición, ó un efecto de color del que es necesario penetrarse; será, pues, muy conveniente que el artista dé, sobre cualquier otro medio, la preferencia al pastel, cuyo empleo, tan fácil como velóz, conserva el espíritu, que pierde regularmente su fuego, cuando son demasiado lentos los medios de que debe servirse para espesar y fijar sus concepciones. La facilidad de este género le permitirá seguir el rápido vuelo de su gé- nio, sin que tenga que superar las mayores dificultades en los medios de ejecución.

En esta pintura, lápices de todo género de tintas hacen el oficio de pinceles, y se les llama Pasteles. Este nombre viene, según unos, de la palabra italiana *pastello* (pequeño rulo de pasta), porque están hechos de pastas de diferentes colores; según otros, de una planta llamada Pastel, (*isatis tinctoria*) de cuyo zumo se saca una pasta de color azul, y de la cual los tintoreros hacen mucho uso.

Estos lápices, llamados pasteles, se frotan y se estienden por medio del dedo, sobre la superficie de un papel terso, que coje y retiene este color reducido á polvo.

Este género de pintura, que nació y estuvo muy en boga antes del siglo XVIII, quasi desapareció con él.

La moda, esta diosa fantástica que, parecida á los cometas, es amiga de reaparecer en determinados períodos, la vemos volver en nuestros días; así es que artistas y afi-

cionados todos generalmente se ejercitan en el pastel, y procuran conocer los resortes de este género de pintura, cuya ejecución pronta y fácil es tan preciosa, como hemos dicho ya, para los que desean sorprender la naturaleza, y apoderarse de algunos de sus encantos, cuasi siempre fugitivos.

Se encuentran en el comercio cajas de pastel surtidas para la figura y el paisaje; cada una de estas cajas consta de una serie de lápices blandos, cuyos colores son propios al género para el cual están compuestas, y que se completan por otra serie de lápices duros, adecuados á los tonos de los pasteles blandos.

Cuando decimos que estos tonos completan el surtido, debe entenderse que éste complemento no puede ser sino relativo á la serie de pasteles blandos; porque el completar los pasteles, en toda la acepción de la palabra, seria una cosa imposible, atendido que no es fácil hacer tantos pasteles como tonos se ven en la naturaleza: y que para formar y escoger los mas útiles, es necesario sujetarse á un determinado número de tintas.

En estas cajas, cada color, simple ó compuesto, tiene una serie de tonos degradados, variando de ocho á doce, desde el color mas subido hasta el blanco ligeramente tintado, y compónese el surtido aproximadamente de ciento cincuenta lápices; de ciento el de los pasteles duros, y cada serie de colores de cuatro tonos degradados.

El infinito número de lápices, tanto blandos como duros, se encuentran por separado y permiten al artista componer la paleta á su manera, segun su gusto de color, pudiendo por este medio tomar á medida de sus necesidades los tonos con que debe reemplazar los que se han gastado, ó que no se encuentren en su coleccion.

La naturaleza del fondo sobre el cual se pinta varia

segun el gusto y manera de hacer de cada uno. El papel es el que mas ordinariamente se emplea.

Despues de haber hablado de la pintura á pastel, indicaremos algunos medios ventajosos para fijarlo.

Concluida la pintura, se coloca detrás de un cristal, á fin de preservarla del contacto del polvo, y de los vapores que podrian alterar mas ó menos el color.

Esta agradable pintura que no se sostiene en el cuadro mas que por la tenuidad de sus partes, es susceptible de debilitarse ó deteriorarse por diversos accidentes que se pueden fácilmente evitar. El sol particularmente es muy temible para ella; devora en muy corto tiempo toda la frescura del color. La humedad no es menos de temer, porque no tan solamente destruye los tonos, sino que los cámbia ó los atenúa, contribuyendo á que aparezcan manchas amoratadas, que presentan un aspecto desagradable, sobre todo cuando afectan una parte importante, tal como una figura, ó el celage de un pais.

Tomadas las necesarias precauciones, no hay que temer que los colores á pastel estén sujetos á las alteraciones que se observan en algunos géneros de pintura; se encuentran producciones que despues de ochenta y mas años presentan todavía sus tintas en el mejor estado de frescura y brillantéz. Algunas mejoras en los colores empleados hoy dia hacen esperar fundadamente mayor solidéz aun.

Pasaremos, pues, á ocuparnos desde luego de la composición del pastel, de la preparacion de los fondos y accesorios, del empleo de los lápices, medios de fijar la pintura y demás necesario á su conservacion.

DE LA COMPOSICION DEL PASTEL.

Es necesario observar que difícilmente podrá el mismo artista confeccionarse los lápices, por que las muchas tentativas y práctica que exige la preparacion de éstos, le harian perder un tiempo precioso, que podrá refluir mejor en sus intereses, consagrándole esclusivamente á las artes.

Los medios que vamos á dar sobre esta rama especial del material del arte, podrán, sin embargo, ser de mucha utilidad á los artistas para prepararse ellos mismos los tonos que les falten ó que no hayan podido encontrar en el surtido.

Los que habitan separados de las grandes poblaciones, y que no pueden adquirir lo necesario para pintar á pastel, podrán con el auxilio de este tratadito procurarse ellos mismos todo lo que es indispensable á este género de pintura; y no siendo difícil conseguir en cualquier parte las primeras materias, faltará únicamente el conocimiento de su preparacion. El modo de darla á conocer en todas sus partes es lo que vamos á ensayar.

Los lápices ó pasteles son el resultado de la mezcla de un color, con una base incolora, todo unido por medio de un agua mucilaginoso, hasta darle la consistencia de una pasta blanda, en cuyo estado se arrolla formando pequeños cilindros, que se dejan secar.

La suma importancia de que los pasteles se puedan estender fácilmente sobre el papel, por medio de capas bien uniformes, y que no contengan ningun cuerpo arenoso, impide el poder emplear indiferentemente cualquier clase de bases, de colores ó de mucílagos. Hay colores que al secarse adquieren mucha dureza, y la comunican á todas las pastas en cuya composicion se les ha hecho entrar;

otros son susceptibles de tomar mas cohesion con tal ó cuál base, y hay tambien mucílagos que, segun su naturaleza, dan á las pastas mayor ó menor consistencia. Con el objeto, pues, de que los pasteles reúnan las cualidades convenientes, será muy necesario saber elegir las materias, y modificarlas luego segun la necesidad.

DE LAS PRIMERAS MATERIAS.

Deberemos colocar en primer lugar la calidad y buena eleccion de las primeras materias.

El reino mineral es entre las sustancias orgánicas colorantes el mas rico, y bajo ningun aspecto cede al reino vegetal ó animal. Las materias colorantes minerales tienen, en general, una superioridad marcada relativamente á su solidéz, sobre las que proceden de los vegetales ó de los animales.

Muchos colores, casi indispensables y que se usan en los demás géneros de pintura, tienen que ser desechados como inútiles para la composicion del pastel; y estos colores, que por su dureza ó poca solidéz no pueden ser empleados, es necesario sustituirlos, en cuanto sea posible, por tonos análogos ó parecidos; así que los colores, cuyas moléculas indivisibles no puedan reducirse á la mayor tenuidad, deben desecharse; tales son, entre los minerales, la tierra de Siena-quemada, la tierra de Colonia, la tierra de Cassel, el betun, la ceniza verde, la ceniza azul, etc., cuya dureza es estremada; las lacas de cochinilla, el amarillo de Nápoles, los amarillos, en general, que nó se adhieren ó que son poco sólidos. Indicaremos, no obstante, algunos medios de utilizar muchos de estos colores, ha-

ciéndoles sufrir una preparacion particular, y reemplazar los otros con ventaja.

No se pueden emplear colores que se alteren por el contacto del aire ó por los vapores mefíticos, ni tampoco se emplearán juntos aquellos que egerzan una reaccion el uno sobre el otro, como sucede al azul de Prusia, que es destruido por las bases que contengan cal, al blanco de plomo, que se ennegrece por las exhalaciones sulfurosas, á los colores de laca vegetal, que se destruyen por el contacto del aire ó de la cal.

DE LAS BASES.

Los colores blancos sirven de base á la mayor parte de los lápices, ya para darles más cuerpo y la estructura terrosa, ya para hacerles mas claros. Los principales blancos, son:

La creta, ó blanco de Troyes (carbonato de cal), perfectamente pura y bien molida;

La arcilla blanca, ó tierra de pipa, propia sobre todo para los colores que son alterables por la cal, y para los que tienen poca dureza por sí mismos. No obstante, se emplea tambien para disminuir la vivacidad de ciertos colores y se endurece al secarse;

El yeso, que proviene de la calcinacion del sulfato de cal, pero que tiene el inconveniente de hacer los lápices muy duros.

En algunas ocasiones, pero muy rara vez, y casi siempre modificados, el óxido de bismuto, el sub-carbonato de plomo ó blanco de cerusa;

Las tierras magnesianas, muy suaves al tacto, se emplean en algunos casos con ventaja.

Las materias que se añaden á estas bases como modificantes, y que hasta cierto punto mejoran sus propiedades, son: la arcilla esmética, el talco ó esquisto pulverizado, el cristal reducido al mismo estado, y el kaolin ó tierra de porcelana.

DE LAS MATERIAS AGLUTINANTES Ó MUCÍLAGOS.

La decocción de la cebada ó el malte (1) sirven especialmente para el índigo, el azul de Prusia y los colores que se endurecen al secarse; para los demás tiene poca cohesión.

La leche, que forma un aglutinante muy débil, y que no debe emplearse mas que en los colores que tengan consistencia.

La goma adraganto, preferible á la goma arábica, que forma una costra sobre los lápices. Se puede disminuir este inconveniente añadiendo á la goma arábica un poco de azúcar candi en polvo.

El agua de jabon blanco de Marsella, el agua de linaza, y el agua de miel.

(1) Malte, cebada germinada por la fermentacion. Las sustancias que contiene y que se disuelven por la fermentacion, son: azúcar, albúmina, materias mucilaginosas, almidon modificado y un poco de gluten y tanino.

DE LOS COLORES.

Los colores son en su mayor parte los mismos que los empleados en la pintura al aceite (1) tales son:

- * El blanco de plomo.
- * El blanco de Krems.
- El blanco de zinc.
- El blanco de España, ó creta.
- El amarillo de Nápoles.
- El óxido de zinc calcinado.
- * El amarillo mineral.
- Los amarillos de cromo.
- El amarillo de la india.
- * Los amarillos.
- El protosulfato de cadmio (2).
- El arsenico rojo.
- La piedra de hiel.
- La creta roja blanda.
- La tierra roja.
- El bol arménico.
- El bermellon de Holanda ó de China.
- El ocre obscuro ó calcinado.
- El rojo de Venecia.

(1) Los colores impropios para el pastel están marcados con un asterisco.

(2) Este hermoso color de un amarillo anaranjado no se ha empleado aun como principio colorante en el pastel, probablemente á causa de su elevado precio. No obstante á las ventajas de la belleza y de la fijeza, une la de dividirse con facilidad, cundir mucho y no alterarse por los vapores sulfurosos. Es el principio del amarillo de Nápoles brillante, empleado en el aceite, y puede reemplazar en el pastel con ventaja á ese color.

El rojo de Cromo.
* La laca de Fernambuco.
El carmin.
Las lacas de rubia.
Las lacas de Smirna.
El azul índigo.
El azul de Prusia.
El esmalte.
El cobalto.
El ultramar.
La tierra verde.
El verde de cobalto.
El verde de Brunswick.
Todos los verdes de cobre.
La tierra de sombra.
El ocre de Prusia (1).
El negro de Prusia.
El negro de humo.
El negro de marfil.
El negro de vid.
El negro de café.
El carbon de madera de sauce.

Se puede unir á esta série de colores la de los tonos compuestos para las diferentes degradaciones.

(1) Descubierto por Mr. Tapffer. Nosotros indicaremos mas adelante segun Mr. Bouvier la manera de obtenerlo.

DE LA PREPARACION DE LAS PRIMERAS MATERIAS.

DE LA LEVIGACION Ó LAVADO.

Hemos dicho anteriormente que los pasteles debian estenderse fácil y uniformemente sobre el papel. Para llegar á esta cualidad indispensable, es menester que las partículas de las materias empleadas en su confeccion, sean de una tenuidad estrema.

Para obtener esta tenuidad tan deseada se ha recurrido á una operacion llamada levigacion. Es un lavado cuyo procedimiento vamos á esplicar, el cual es conocido de todos los fabricantes de colores.

Todas las materias empleadas en la confeccion de los pasteles deberán sufrir esta preparacion.

Las materias colocadas entre muchos dobleces de un papel fuerte, serán machacadas con un martillo y despues pulverizadas por medio de un cilindro de madera de unos 10 centímetros de diámetro próximamente, ó bien de una botella de cristal lo mas grueso posible, á fin de que no se rompa, se la hará rodar sobre la materia, comprimiéndola fuertemente, hasta que se reduzca á polvo impalpable.

Se preparan tres vasijas de una capacidad relativa á la cantidad de materias que se quieran lavar; por egemplo, tres barreñitos barnizados, y con pico para poder decantar el agua fácilmente.

En la primera se diluirá en una cantidad suficiente de agua de fuente el color reducido á polvo fino, y se agitará con una espatulita de madera, hasta que la mezcla esté bien hecha; se dejará reposar por algunos instantes y des-

pues se verterá esta primera agua en el segundo barreño, adonde arrastrará todas las materias estrañas, que sobrenaden. Se le dejará en reposo hasta que el color se haya precipitado al fondo y el agua esté perfectamente clara, lo cual sucederá al cabo de un cuarto de hora. Entonces se decanta, teniendo cuidado de no dejar escapar el color que quedará puro, puesto que los cuerpos pesados, habiéndose precipitado los primeros habrán quedado en el primer barreño, y que los cuerpos mas ligeros, que hayan quedado en la superficie del agua, serán arrastrados al tercer barreño.

Se llenará otra vez de agua el primer barreño, y se hará un segundo lavado de las tierras que quedaron, y se operará del mismo modo decantando el agua sobre el depósito del segundo barreño. Se agita de nuevo éste y se decanta al tercer barreño, en donde se dejará reposar hasta una perfecta clarificación del agua que se decantará tan completamente como sea posible.

Cuanto mas tiempo pase entre la agitacion y la decantacion del agua mas finura y tenuidad tendrá el color.

Se puede repetir esta operacion hasta que no se halle en el fondo del vaso mas que un sedimento grosero, que se debe abandonar como inútil para estas preparaciones.

Despues de haber reunido todos los precipitados productos de los diferentes lavados, se estienden sobre platicos, á fin de evaporar el agua que contiene aun, y cuando ha llegado al estado pastoso se hacen bolitas del tamaño de una avellana, y se secan á la sombra sobre papel gris, el cual acaba de enjugarlas apoderándose del resto de humedad que contuviesen.

DE LA MOLIENDA.

Todos los colores lavados deben ser molidos al agua, segun que sean mas ó menos susceptibles de dividirse, y hasta que hayan llegado al mayor grado de tenuidad posible. Unos necesitan ser pulverizados, secados y vueltos á pulverizar tres ó cuatro veces, ya en agua fria, ya en agua caliente, y algunos en espíritu de vino; para recoger los colores se usa de un cuchillo de hoja ancha; se les dá entonces, como despues del lavado, la forma de bolitas del tamaño de una avellana, y se les pone á secar á la sombra, resguardados del polvo, estendidos sobre hojas de papel sin cola.

Preparados así los colores, se colocan en frasquitos de porcelana ó de vidrio de cuello largo, en los cuales se conservan hasta que vayan á usarse; pero es preciso cuidar antes de encerrarlos que los frascos no tengan humedad, pues ésta, concentrándose en los colores, los alteraria.

Todos los colores así preparados se hallan regularmente de venta bajo la forma dicha.

Las bases no se lavan mas que en el momento en que se van á usar.

DE LA CONFECCION DE LOS LÁPICES.

Si es importante la eleccion de la base que conviene mejor al color que se quiere usar, no lo es menos la eleccion del mucilago que se debe emplear para que el pastel despues de secó no conserve mas que la consistencia que se le ha querido dar. Esta es la gran dificultad para los que no tienen práctica en esta clase de composi-

ciones, y á la cual no se puede llegar sino por medio de tanteos (1).

Estos lápices deben ser deleznable, es decir, deben dejar su huella fácilmente sobre el papel, sin que por esto tengan tan poca solidéz que se deshagan entre los dedos: por regla general la base y el mucilago no deben emplearse mas que en las proporciones estrictamente necesarias para dar alguna union á los colores.

El mucilago mas ordinariamente empleado para unir las partículas de la materia colorante y formar una pasta se compone de goma arábica, ó mejor aun de goma adraganto. Este mucilago debe ser mas ó menos espeso, segun se juzgue necesario; se obtiene este grado de fuerza haciendo disolver mayor ó menor cantidad de una de estas gomas en un mismo volúmen de agua.

La goma adraganto, produciendo á peso igual un mucilago mucho mas abundante, debe ser preferida, porque despues de la desecacion del pastel quedará un peso menor en la pasta.

Se añadirá al mucilago de estas gomas, diluido en agua, un poco de azúcar candi en polvo, cuando las pastas no necesiten mas que un aglutinante muy ligero, con solo el objeto de que las moléculas no se desagreguen. De esta manera adquieren menos dureza al secarse. Algunas veces se reemplaza este mucilago por la leche sin crema, ó por una ligera coccion de cebada ó malte.

Resta indicar los procedimientos empleados para la confeccion de los lápices-pasteles. Estando ya preparados por los procedimientos que hemos indicado anteriormente tanto las pastas primitivas como los colores, no se

(1) Mas adelante daremos algunas recetas ó indicaciones de las bases y mucilagos que convienen mejor á cada color.

trata mas que de mezclarlos entre sí en diversas proporciones, para obtener las degradaciones de las tintas y formar séries de colores segun las necesidades.

Se empieza por moler (1) segun el método ordinario, sobre una piedra ó cristal sin pulimento, el color natural ó compuesto que debe entrar en la confeccion de la pasta, desliéndole con el agua mucilaginoso y humedeciéndole de cuando en cuando; despues se añade, sin cesar de moler, una pequeña cantidad de su base, para hacer la degradacion que se quiere, y de la que parte va á servir de principio colorante á la série de tintas degradadas cuyo tipo va á ser.

Los colores secos, que se agregan dificilmente, se muelen con agua de jabon blanco de Marsella; el jabon hace los lápices blandos, y la goma les consolida.

Cuando se emplea el color puro sin añadir arcilla, la cual siempre rebaja el tono de la tinta, entonces se emplea un mucilago mas espeso para reemplazar lo pegajoso de la arcilla que le falta.

Despues de haber tomado tantas porciones iguales de color como degradaciones de tintas se quieren hacer, se muele cada una de dichas partes iguales con una, con dos ó con tres porciones de su base, etc., y se harán tantas degradaciones de lápices como se quiera. Pero solo con la práctica, que es el mejor maestro, se logrará familiarizarse con las dósís y las tintas que se deseen.

Para conocer pronto el verdadero color del lápiz que se está haciendo, conviene tener cerca un pedazo de piedra llamada de Chalons, que es una piedra gredosa que seca muy pronto el color. En ella, pues, se prueba la tinta

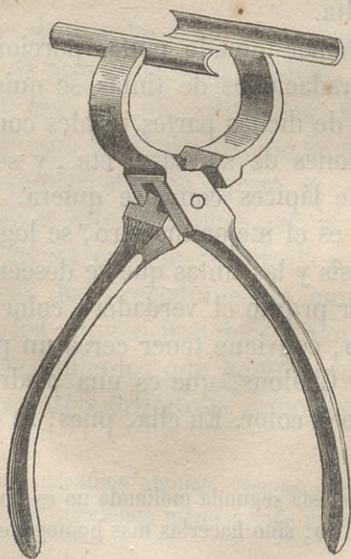
(1) El objeto de esta segunda molienda no es dividir las materias, lo cual se ha hecho ya, sino hacerlas mas homogéneas.

antes de hacer los lápices. En verano no conviene hacer mucha masa de una vez, porque como se seca por fuera y no por dentro, salen malos lápices. Algo se evita teniendo la masa de color cubierta con un lienzo siempre mojado.

DEL MODO DE DAR FORMA Á LOS LÁPICES.

Se divide la masa en pequeñas porciones, lo que baste para hacer un lápiz, y si está muy húmeda se pone á secar sobre la piedra de Chalons. Cuando pueda amasarse sin que se pegue á los dedos, se rueda la masa con la palma de la mano sobre una superficie lisa para hacer unas barritas ó cilindros del grueso y largo que se quieren los lápices.

Como de este modo suele no apretarse bien la masa, y si queda algun vacío el aire y la humedad hacen el lápiz quebradizo, yo he inventado unas tenazas que llenan todas las condiciones apetecibles.



Los dos mangos de estas tenazas de hierro tienen de largo unos 20 centímetros, y á los 15 se cruzan y se abren y cierran como unas tigas. En el lado mas corto forman unas medias cañas que reunidas hacen un cañoncito dentro del cual toman figura los lápices. Este cañon es un poco mas ancho por un lado para que puedan salir mejor los lápices. Como está abierto por los dos lados, deja escapar la masa sobrante y permite tambien apretarla con los dedos pulgar é índice á un tiempo para que la barrita de lápiz esté bien hecha y sin huecos. La seccion, ó sea el sitio por donde se tocan las dos medias cañas, es algo córtante como unas tenazas de carpintero, esto es, para que puedan separar la masa.

Si se pusiera entre los dos mangos un muelle que los hiciera abrir, como se ve en algunas tigas ó alicates, seria mejor.

Antes de ponerse á amoldar lápices, se ha de untar el interior de las medias cañas con uu poco de aceite, no mas lo puramente necesario para que la masa no se adhiera al hierro y salga con facilidad. Este aceite se dá con una brochita fuerte.

Los que hacen muchos lápices usan en vez de tenazas una especie de geringa y hacen salir la pasta por el piton.

Estos lápices se han de secar despacio y como se ha dicho de las bolitas de color, porque si se va de prisa se grietan ó resquebrajan.

Cuando están secos se les quita, con papel de seda, una especie de florecido que oculta el verdadero color, y si no se quitara seria causa de equivocaciones de tintas al ir á emplearlos.

Antes de guardar los lápices en sus cajas conviene probarlos todos para no quedarse con ninguno que tenga defectos de los siguientes:

1.º Demasiada dureza por sobra de yeso ó arcilla: éstos se han de volver á moler con mas agua ó leche sin crema, ó con espíritu de vino.

2.º Los que se deshacen, que se han de volver á moler con mas arcilla blanca y leche.

3.º Los poco duros, que se volverán á moler con un poco mas de yeso ó goma, ó se endurecerán al fuego.

Los lápices usados y los pedacitos demasiado pequeños se vuelven á moler con mas creta y leche, ó con goma adraganto, para hacer lápiz semi-duro. Como este lápiz es de una fragilidad estrema, pide las mayores precauciones. Cuando está bien seco se guarda entre algodón, ó mejor entre salvado; y cuando estas cajas se llevan de un punto á otro, debe ponerse encima de los colores una almoadilla de algodón para que vayan ligeramente sujetos.

Vamos ahora á indicar las bases y los mucilagos que convienen mas á cada color primitivo, sacados en parte de las recetas de Mr. C. L. Leuchs.

LÁPICES BLANCOS.

1.º Blanco de plomo, ó mejor blanco de plata, ó sea de Krems, molido con leche, y un poco de goma adraganto para darle consistencia.

No se deben emplear, porque se ennegrecen al contacto del vapor de azufre, aquellos blancos que se ennegrecen al contacto de los vapores sulfurosos.

2.º Blanco de zinc, añadiéndole una octava parte de blanco de Troyes, y leche.

Éste no se ennegrece por el vapor de azufre. Debe hacerse con el óxido de zinc; y como éste suele contener arenillas metálicas, es esencial separarlas, haciendo con esmero la levigacion.

3.º Creta pura de Troyes, ó de Moudon, en Francia, ó de Morat, en Suiza: bien lavada, ella sola se adhiere; si se la quiere mas dura se mezcla con un poco de goma adraganto.

LÁPICES AMARILLOS.

1.º Ocre amarillo, molido solo ó con un poco de agua de goma, y por base creta.

Ocre de calle, tierra de Italia, natural; los amarillos solos ó con creta y mucilago de goma.

2.º Amarillo mineral, tierra de Nápoles, de cromo ó de turbith, ya solos ó ya molidos, con creta y agua de goma.

3.º Arsénico rojo, tratado de la misma manera; pero no puede mezclarse con el blanco de plomo porque le hace negro.

4.º Ancorca, sola ó molida con greda y mucilago de leche. Se estima poco porque baja de tono con la luz.

5.º Amarillo de la India, solo ó con creta y goma.

6.º Óxido de zinc calcinado, que reemplaza con ventajas el amarillo de Nápoles, uno de los colores mas desagradables del pastel. Solo, ó molido con creta ó leche. El amarillo de la India ó protosulfato de Cadmio, ya citado, mezclado con creta, dá un amarillo de Nápoles de los mas hermosos.

LÁPICES ROJOS.

1.º Creta roja blanda, tierra roja, bol, solas ó molidas con creta y mucilago de goma ó de leche.

2.º Bermellon, cinábrio rojo, de Venecia, ocre calcinado, rojo de cromo, rojo de Marte, tierra de Italia calcinado, mezclados con arcilla ó creta y mucilago de goma.

3.º Lacas de Fernanbuco, de rubia ó de carmin (1), mezcladas con arcilla y algunas veces con almidon, y endurecidas con levadura de cerveza ó decoccion de cebada fermentada de leche ó de goma.

LÁPICES AZULES.

1.º Azul de Prusia (2), índigo (3) con creta y decoccion de malte.

(1) Las lacas y carmines que contienen mucha alumina, con la cual tienen gran afinidad los principios colorantes de las plantas, presentan el inconveniente de producir lápiz duro. Para evitar esto aconseja Mr. Ferrand que se haga hervir cochinilla con un poco de alumbre. Esta decoccion se echa sobre creta de Troyes bien lavada, y mezclada con su cuarta parte de magnesia. El alumbre se descompone, y al separarse la alumina lleva consigo la materia colorante, y el agua queda clara sin color. Esta se repite hasta que la creta quede bien teñida de rojo, y entonces se seca y se hacen lápices.

Otra receta de Mr. C. L. Leuchs: Hiérbase cochinilla con una disolucion de sulfato de magnesia, á la cual se añade un poco de alumbre, si se quiere un rojo claro, y á todo se le añade potasa hasta que se haya obtenido un precipitado. Esta laca es tierna, y mezclada con base de creta hace excelente pastel.

Para preparar el carmin deben emplearse vasijas de porcelana, de vidrio ó de cobre bien estañado, y para pasar por tamiz las decociones que no sea por telas que hayan sido lavadas con jabon.

(2) El azul de Prusia, cuyo principio colorante es muy rico, adquiere el secarse, y comunica á la base con quien se junta, una dureza que hace muy difícil su uso. Para obviar este inconveniente se trata el azul de Prusia en caliente por el ácido sulfúrico concentrado, y se añade agua en bastante cantidad; el azul que en un principio habia desaparecido se precipita en un estado perfecto de division; se deja precipitar bien, se le decanta y se le lava con muchas aguas; en seguida se añade á este azul, al estado de una papilla muy clara, una mezcla de partes iguales de creta ó de magnesia, y de lápiz-lázuli para dividir las meléculas de azul de Prusia.

(3) El índigo debe de estar amasado en un mortero, y pulverizado

- 2.º Esmalte, cobalto, solos ó con creta y agua de goma.

LÁPICES VERDES.

- 1.º Tierra verde y creta, desleidas con goma adraganto.

- 2.º Verde de Brunswick, ó cualquier otro color de cobre, con creta y goma.

- 3.º Todas las mezclas de azul ó amarillo molidos con creta y mucilago de goma.

LÁPICES OSCUROS.

- 1.º Tierra de sombra (1) sola, ó con creta y agua de goma.

- 2.º Ocre de Prusia (2), al cual se añade un poco de

en agua caliente; en este estado se le echa en una vasija de tierra barnizada llena de agua hirviendo; se añade por intervalos un volumen de alumbre de Roma, doble del que se ha echado de índigo: se pone todo al fuego; se remueve con una espátula de madera, y se separa de cuando en cuando del fuego para que el líquido no hierva y se salga de la caldera. Despues de seis ó siete hervores se le deja enfriar y reposar algunas horas: se decanta el depósito ó precipitado sobre un filtro de papel sostenido por un lienzo; se le rocía con agua caliente para quitar todo el ácido sulfúrico del alumbre. Cuando el agua haya pasado, se recoge la masa y se muele.

(1) Los pasteles oscuros, producidos por la tierra de sombra, se hacen de la manera siguiente: se calcina la tierra, y estando al rojo se la sumerge en agua fria; será dura y difícil de moler; pero los lápices serán mas deleznable que lo hubieran sido sin esta precaucion: moléndola en espíritu de vino se la hace mejor.

(2) Se pone sobre un fuego muy vivo una calderita de hierro hasta

negro de hueso y negro de humo. Molido con ocre y decoccion de cebada dá un oscuro muy caliente y muy profundo.

3.º Compuesto; tierra de sombra y negra, tierra de colonia (1) y ocre etc., con creta y parte de magnesia, mucilago de leche ó decoccion de malte.

LAPICES NEGROS.

1.º Carbones de madera de sauce, de encina de vid reducidos á ascua y apagados en agua: Creta y goma.

2.º Negro de humo calcinado, calentándolo hasta el rojo en un tubo de hierro cerrado. Se le mezcla un poco de índigo y tierra de sombra, mucilago de goma adraganto, ó una decoccion de malte.

3.º Negro de marfil lavado con agua caliente y decantado veinticuatro horas despues, se le mezcla un poco de negro de humo molido con la decoccion de cebada, ó agua ligera de goma.

que se enrojezca; se echan unos terrones de azul de Prusia del tamaño de una avellana; al poco tiempo los pedazos se romperán y se irán reduciendo á hojitas, á medida que se vayan calentando, hasta reducirse al rojo. Se retira la caldera del fuego y se la deja enfriar, pues si se continuase calentándola no se obtendria el color deseado. Se machaca el color, que estará compuesto de partes negruzcas y amarillentas, cuya mezcla despues de molida dá un color de bistro ó de asfalto muy trasparente; el color se quemará á fuego descubierto, sin lo cual no se producirian las partes negras.

(1) La tierra de Colonia mas tenáz aun; es necesario quemarla dejándola enfriar al aire libre. Se muele detenidamente con agua clara, se filtra rociándola abundantemente; por este medio se obtendrá un lapiz de un hermoso negro aceitinado. Todos los oscuros que proceden del hierro deberán ser tratados del mismo modo.

4.º Negro de café (1), solo ó con la creta, decoccion de malte ó espuma de cerveza.

(1) Modo de preparar el negro de café: Se toma una cierta cantidad de café perfectamente puro y que no tenga por lo tanto achicorias ni otras sustancias estrañas: esta cantidad debe ser suficiente para llenar la caja de que hablaremos despues: se seca bien este café, y se llena con él una caja de hierro en la cual esté fuertemente apelmazado; es esencial que esté llena la caja de modo que la tapadera esté tocando inmediatamente al café: hecho esto se toma, no arcilla comun sino arcilla refractaria. Se diluye esta tierra en un poco de agua y se la deja petrificar hasta que tenga la consistencia de un buen cimiento, lo cual se hace en pocos instantes; con esta masa se cubre toda la caja de hierro, formando un espesor de unas tres líneas, y de un poco mas en las juntas: hecho esto, se la pone á secar por medio de un fuego muy lento, ó al sol hasta que esté perfectamente seco; si se hubiere resquebrajado, se llenarán las rajadas con un poco de la misma masa y se repetirá esta operacion cuantas veces fuese necesario, hasta que la superficie del barro quede perfectamente unida: en este caso se la somete, bien sea á un fuego de forja, bien á otro cualquiera, para que tome la temperatura del rojo. A medida que la caja se caliente, se observarán, á pesar de la caja y de la cubierta, una porcion de llamitas azuladas que aparecerán como empujadas por un soplete; este es el aceite esencial que se hace paso, á pesar de todos los obstáculos, y se inflama en seguida. Cuando ya no se observen estas llamas, y que la caja tenga un color rojo vivo, se la separa del fuego con cuidado, de modo que las tenazas no rompan la cubierta de tierra, y se la deja enfriar; ya está hecho el negro; pero antes de abrir la caja se quita con un cuchillo toda la tierra particularmente en la union de la tapadera; para hacer ésta con mas limpieza no basta raspar con un cuchillo, sino que se frota con un cepillo de pelo corto y duro, y para concluir se frota con el cepillo humedecido, y se enjuga bien; hecho esto, se abre la caja y se pone su contenido en un plato que no haya tenido grasa: por este medio se obtiene un negro dulce de color gris azulado casi impalpable; el volumen habrá disminuido considerablemente, como es natural, y por esta razon se comprime la materia al ponerla en la caja, evitando así la entrada del aire, sin cuya

5.º Negro de Prusia, creta ó decoccion de malte (1).

Los lápices duros se fabrican del mismo modo que los blandos; dando únicamente á los mucilagos que se emplean, mas ó menos fuerza, segun se desee hacerlos mas ó menos duros.

precaucion la materia entraria en combustion y se formarían cenizas que alterarían el color notablemente.

El negro obtenido es tan fino que parece se podría usar en seguida con solo deluirle, pero se debe tomar antes una precaucion como para todos los colores elaborados al fuego. Es menester lavarlos con agua hirviendo, y á muchas aguas, hasta que se hayan separado las sales que contienen, lo cual se habrá verificado cuando las aguas de locion no dejen gusto alguno en la boca, se decanta el agua, se saca el color y se le recoge bajo la forma de polvo, en cuyo estado se le puede usar.

Para que el negro no sobrenade cuando se hace el lavado, es preciso echar encima algunas gotas de espíritu de vino, en seguida; se llena entonces la cubeta en donde está el negro de agua hirviendo, se agita para separar todas las sales y acelerar la disolucion, se decanta la primera agua y se reemplaza con otra nueva tambien caliente, hasta que despues de una locion cualquiera, el agua esté perfectamente incolora y no deje ningun sabor sobre la lengua.

Vamos á ocuparnos ahora de la construccion de la caja. Esta, que puede ser de diferentes tamaños, se compone de un cilindro hueco de chapa de hierro de una línea de espesor, muy tersa por dentro, sin soldadura, sino unidas las juntas por medio de redoblones, ó clavos remachados por los dos lados, de manera que no se salga el agua que se ponga en su interior; esta caja suele tener 6 centímetros de diámetro y 16 ó 18 de longitud; uno de los fondos debe estar sólidamente unido al cilindro, y el otro constituirá una tapadera, la cual tendrá un reborde de 2 á 3 centímetros. Es menester que sea de una chapa fuerte, pues de hoja de lata no sirve, tanto porque es débil como porque se oxida, y es preciso evitar la oxidacion.

(1) El negro de Prusia se obtiene quemando el azul de Prusia en un tubo de hierro herméticamente cerrado, del mismo modo que se practica para el negro de café. El negro de Prusia es muy intenso, mas dulce y aterciopelado, y se muele con facilidad.

Los colores de que acabamos de hablar pueden llamarse principales, pues con ellos se forman todas las tintas que se ofrezcan; bajo este supuesto llamaremos colores simples á los primeros, y á los segundos compuestos. Quedando sentado que el preliminar de toda operacion deberá ser el lavado y purificacion de materias. Querer mencionar el gran número de tintas que pueden formarse con los colores simples, seria cuasi imposible, en razon al inmenso número de éstas; nos concretaremos por lo tanto á presentar algunos egemplos, empezando por los resultados del blanco con los demás colores, segun el orden que los hemos indicado.

La creta mezclada con amarillo de crom, dá tintas azufradas.

Creta y ocre claro, tonos de carnes.

Creta y ocre quemado, idem.

Creta y bermellon, idem.

Creta y garanza ó carmin, idem.

Creta y ultramar, azul celeste.

Creta y tierra verde, color manzana.

Creta y tierra sombra, amarillo aleonado.

Creta y tierra de Colonia, color ceniciento.

Con amarillo y rojo, lápices anaranjados.

Amarillo y azul, verdes.

Amarillo y tierra sombra, color de madera.

Amarillo y tierra de Colonia, verde de aceituna.

Los rojos y colores oscuros, tales como la tierra sombra y el negro, dan un color aleonado oscuro, acercándose mas ó menos al de castaña. Con negro y cinabrio se obtiene un rojo oscuro muy subido.

Además de las tintas producidas por dos colores, se pueden formar otras muchísimas por la reunion de varios.

Blanco, negro y azul, dan un color de pizarra.

Los mismos con un poco de laca, acero.

Blanco, ocre, negro y azul, gris-perla.

Dos partes de cinabrio y una de laca, escarlata.

Dos partes de laca y una de cinabrio, carmesí.

Una pequeña parte de azul y dos de laca, púrpura.

La composicion de tintas para las carnes debe ser objeto de una fina y detenida observacion.

Creta, ocre, amarillo y cinabrio.

Creta con mas ó menos cantidad de ocre ó de cinabrio.

Creta, cinabrio y carmin.

Creta, ocre quemado y carmin.

Los mismos, azul ultramar, y ocre.

Los tonos de sombra se compondrán con el blanco, ocre oscuro y cinabrio.

Ocre oscuro calcinado y azul Prusia.

Albin (1) cinabrio y tierra sombra calcinada.

Los mismos con un poco de negro.

Los carbonos de madera de álamo ó de sauce son muy blandos para gastarse solos, pero molidos con el ocre quemado, carmin, cinabrio, tierra de sombra y azul pueden dar tonos oscuros muy diversos.

Podrá enriquecerse el número de tintas tanto oscuras como claras, aumentando ó disminuyendo la dosis de algunos de los colores principales que las producen, como tambien suprimiendo el blanco, reemplazándolo por el ocre amarillo.

La circunstancia de que los colores al secarse bajan siempre de tono, debe tenerse muy en cuenta al deter-

(1) Lápiz colorado.

minar el grado de fuerza que se quiera dar á cada tinta.

Tales son en conjunto las mezclas principales con las que se puede abastecer la paleta del pintor á pastel. Esto podrá ser suficiente y quizás no alcance á muchas necesidades, que únicamente el uso podrá dar á conocer, y que se obtendrán con mas ó menos ventaja segun los conocimientos y destreza del que las emplee.

Creo no haber omitido esencialmente nada de cuanto pueda ofrecerse en la parte material del arte; acaso me haya espresado con demasiada minuciosidad en algunos de los detalles, que me han parecido necesarios, si han de sacar fruto los principiantes, que ordinariamente se desalientan al presentarse la menor dificultad.

DE LOS FONDOS Ó APAREJOS.

Deberán ser siempre preferidos aquellos, sobre los cuales sea mas fácil conseguir un buen empaste, dar á las tintas toda la tersura y trasparencia necesaria, y particularmente aquellos que retengan mejor el pastel.

Los papeles gruesos poco borrosos y flojos de cola son muy á propósito; de otro modo deben apomazarse hasta reducirlos á cierto estado de flojedad, ó preparándolos con una ligera capa de almidon bastante cargada de polvo inpalpable de piedra pomez.

Puede pintarse sobre cualquier clase de papel, con tal que se le quite la tersura ó dureza de su superficie por medio de un hueso de jibia, reemplazando á la piedra pomez.

En los papeles felpudos, tales como los gruesos papeles gris de un grano igual y sin ninguna rugosidad, el lapiz se adhiere perfectamente y son bastante á propósito para determinados trabajos que exigen facilidad de egecucion.

Respecto á la tinta del papel, que puede considerarse como una cosa puramente accidental, deberemos sin embargo observar que, entre las varias que pueden emplearse, únicamente el azul, á causa de la frialdad de su tono, presenta algun inconveniente para conocer desde luego el verdadero color de las tintas, y que por bien cubierta que quede su superficie, siempre aparece una general gris que deslabaza la pintura. Una tinta, pues, gris-clara rogiza ó anaranjada podrá ser la mas cómoda por ser menos engañosa.

Hay un papel grueso y borroso que sirve para envolver los panes de azúcar, el cual es muy á propósito para estudios que deban bosquejarse ligeramente.

El mejor y mas cómodo de todos es sin duda alguna un papel que espondremos su preparacion, y sobre cuya superficie el pastel se adhiere perfectamente, y las tintas que se pueden estender con ligereza conservan toda la frescura necesaria, permitiendo aumentar cantidad de color en las partes que para mejor efecto exigen un grueso empaste; la union de las mismas se consigue con facilidad, y el toque firme y vigoroso se puede repetir, si necesario fuese, sin miedo de que se canse el papel; inconveniente que se observa en todos los demás, sirviéndose especialmente de pásteles en los que la arcilla entra en alguna cantidad; la propiedad jabonosa de esta tierra engrasa regularmente el papel, y esto es un inconveniente para que pueda retener el lapiz.

La preparacion del papel que acabamos de indicar consiste en una ligera capa de almidon ó gelatina, sobre la cual se esparce con mucha igualdad, por medio de un tamís muy fino, polvo impalpable compuesto por partes iguales de pomez, de jibia y aserraduras de madera. Este procedimiento es aplicable lo mismo sobre el papel que

sobre cualquier otra superficie, como carton, tabla ó lienzo.

Algunos artistas se sirven con muy buen éxito de vitelas ó pergaminos cuyo lado blanco, si está bien conservado, puede prestarse para trabajos muy concluidos; pero únicamente en este caso deberá emplearse, á causa de lo escensivo de su precio.

Antes de empezar cualquier trabajo sobre una superficie preparada del modo que hemos indicado, y con el objeto de evitar el que se resienta la epidermis de los pulpejos de los dedos, que necesariamente se ensangrentarian con la continuacion del mismo, se tendrá cuidado de separar la parte mas gruesa del polvo que se haya adherido á la superficie, frotándola ligeramente con una muñequita de papel.

Para usar cualquiera de los papeles que hemos indicado, será necesario estirarlos sobre bastidores ó cartones; pero antes de esta operacion, y con el objeto de sostener el papel sobre el cual deba trabajarse, será muy conveniente colocar bien una tela suave, un cañamazo, como regularmente emplean algunos en las telas ordinarias para pintar al óleo, ó ya, en fin, un papel fuerte, para poder trabajar con toda seguridad, apoyar el pastel y el dedo sin temor de aflojar ni romper el papel.

Para un bastidor pequeño una hoja de papel será tal vez suficiente, pero cuando éste sea de proporciones mayores, deberá no tan solamente estirarse un lienzo, sino además pegar un papel fuerte antes de estirar el que deba recibir el pastel. Segun fuere la dimension del bastidor deberá tener uno ó dos ballestones, con el objeto de que resista y no se ladee por la fuerza de la tension.

El uso del estirador forrado de lienzo es de un gran auxilio principalmente para los estudios, porque facilita en muy poco tiempo el poder estirar el papel.

Para los estudios del natural nada mas á propósito que una caja á manera de album, y que pueda contener cinco ó seis cartones, preparados y colocados verticalmente por medio de unas correderas que los sostengan á la distancia de un centímetro aproximadamente, colocando en el centro un dobléz de cinta para poderlos sacar con facilidad: una cubierta con visagra y dos pasadorcitos deberán cerrar esta caja, cuyo grandor dependerá del gusto y necesidad del artista.

Se encuentran tambien albums preparados para este género de estudios, en los que se procura preservar el roce de una hoja con otra por medio de la interposicion de un papel de seda muy terso.

DE LA MANERA DE PINTAR AL PASTEL.

He dicho al principio de este corto trabajo que consideraba á los que me dirigia con los conocimientos necesarios de dibujo, para poder empezar con fruto la pintura. Esto supuesto, el conocimiento y conveniente uso de la materia que ha de emplearse será el objeto de mi demostracion.

La precision y limpieza que exige la introduccion de las tintas en este género de pintura seria materia imposible, si tuviese que dar una detallada explicacion; por lo tanto me concretaré á indicar el procedimiento de operacion que debe emplearse para bosquejar y para concluir.

La pintura á pastel no ofrece grandes dificultades considerada bajo el aspecto de su parte material: dibujado el objeto y preparadas las tintas, se colocan en el cuadro por superposicion y se unen con el auxilio del dedo meñique.

Debo sin embargo advertir que para lograr buenos resultados, todo cuanto llevo dicho no bastará, si por parte del que ha de egecutar no hay la suficiente destreza y además el conocimiento de las reglas positivas de la pintura.

Un solo medio hay que constituye el género de pintura que se trata; pero los de egecucion son muchísimos. El genio, el temperamento, el egercicio y la observacion imprimen en cada individuo un sello que le es propio, formando lo que se llama estilo en las diversas escuelas, y diferencias notables entre los que siguen unas mismas huellas.

Una de estas maneras, que se emplea para hacer pequeños retratos cuando se les quiere egecutar con prontitud, consiste en estender ligeramente el pastel por medio de esfuminos de corcho ó de papel gris rollado, ó bien de esfuminos de corazon de saúco. Despues de haber preparado así el bosquejo, se retoca encima por medio de pasetes semiduros afilados, y con éstos se hacen líneas cruzadas suaves que vienen á dar firmeza á los tonos, así como al dibujo, y se termina por un puntillé. Este género permite grande acabamiento.

Para hacer resaltar el trabajo de la figura, debe ser largo y poco concluido el de los vestidos, á no ser en la parte mas próxima á la cabeza, procurando que el todo se pierda ó se desvanezca por los extremos.

Al pintar una gran cabeza ó un retrato, se procede de la manera siguiente: se escoge un lápiz de pastel semiduro, oscuro ó rojo, con el cual se traza el perfil, el cual se indica ligeramente, á fin de que el lápiz no deje un surco, en cuyo fondo el pastel no podria llegar al hacer el bosquejo, y dejaria siempre en este lugar una raya oscura que echaria á perder la pintura. El minio de plomo, empleado para trazar el perfil, tiene el mismo inconve-

niente, dejando sobre el papel su materia tersa y resbaladiza, sobre la cual el pastel no puede adherirse. Cuando el perfil ó contorno esté terminado, se procurará dar á la cabeza algun efecto por medio de masas de sombras hechas con el lápiz oscuro y el esfumino. Cuando ya se ha conseguido la perfeccion en el parecido, se pasa ligeramente sobre el todo un sombrerillo de algodón en rama, para hacer aparecer la cabeza como vaporosa: entonces se procede al bosquejo.

Siendo el fondo del papel de una media tinta, se comenzará por los claros, rayando y asociando los tonos por superposicion, pasando despues á las sombras, que deberán hacerse de una manera franca y vigorosa; despues se procederá á ligar éstos tonos opuestos de luz y de sombra por ricas medias tintas y reflejos.

Como las tintas frescas se hallan particularmente en los tonos claros, será bueno tener su bosquejo un poco sostenido de color y en un tono caliente, á fin de reservar los tonos frescos para la última mano. Despues de haber colocado en su lugar todas las tintas por un trabajo semejante á un mosaico, cuando la cabeza tiene efecto y buenas condiciones de forma, color y espresion, entonces solamente, si se quiere obtener armonía y union en el colorido, se mezclan las tintas unas con otras por medio de la punta del dedo pequeño, que hace el oficio de esfumino, y que ninguna otra cosa podrá reemplazarle. Se consigue suavidad desvaneciendo las tintas y los contornos, sin perder las formas, que toman entonces dulzura y aparecen tiernas. Este trabajo atenúa mucho el valor de los tonos, lo que esplica la necesidad de un bosquejo vigoroso. Cuando se ha terminado el conjunto, se procura imitar con los pasteles la finura de tonos del modelo, modificando los que chocan y no se encuentran exactos. Los

tonos que aparezcan pesados se aligeran, y los que sean frios se hacen calientes, etc.

El que tiene talento sabe sacar partido de todo; pero un discípulo carece de recursos, y cuando trabaja con miedo y se le presentan dificultades, se ofusca mas y mas, y acaba por estraviarse en la multiplicidad de tonos. Ya aglomera color, ya lo trabaja demasiado, ya lo ensucia; procurará asegurarse en la forma, y al fin no produce nada bueno. Entonces deberá echar mano de una audacia templada. El demasiado temor mata toda la libertad y toda la facilidad; el hace que el trabajo sea frio, monótono y sin efecto: por el contrario, cuando hay atrevimiento, se puede alcanzar elegancia y facilidad; la esperiencia lo tiene así acreditado. Esto esplica el placer que produce un croquis hecho por un hombre hábil.

Es muy importante que antes de mezclar las tintas se asegure el que pinta de la exactitud de su colorido, de su valor relativo como luz, como medias tintas, como sombras ó reflejos, y del valor que reunidas deben prestar al efecto general. El trabajo del dedo ofrecerá desde luego una apariencia de dificultad, tanto mayor cuanto mas pequeños sean los detalles; pero muy pronto la práctica vencerá todos los obstáculos.

Los mas hábiles pintores al pastel no abusan de este medio del dedo, sino que saben fundir, unir y acordar el claro-oscuro y el colorido por el arte solo de escoger los lápices y de componer las tintas sobre el papel, no sirviéndose del dedo sino para ingerir, penetrar, incrustar estos polvos de color. El que no sabe, por el contrario, frota mucho con el dedo, y no conoce la mezcla y el modelado, sino haciendo insulso el colorido á fuerza de querer suavizarlo de un modo contrario á lo que exige una exacta imitacion.

El defecto principal de todos los principiantes consiste en egecutar y concluir mucho los detalles, descuidando las grandes masas, cosa fácil de reconocer cuando la vista abraza el efecto del todo-junto.

No me cansaré de recomendar cuánto interesa buscar un colorido franco y vigoroso, pero que no se desvíe de los límites de la naturaleza.

La carne, cuando se halla á la sombra, debe ser de un oscuro ligero mezclado con diversas tintas, interrumpidas de rojo oscuro, de carmesí, de amarillo, de azul. Es necesario guardarse de ver el natural verde ó violeta, como hacen algunos artistas.

Deberá cuidarse de arrojar en las sombras, aun al lado de las partes salientes, algunos golpes de lápiz vigorosos, pero sin dureza. Este lápiz podrá ser compuesto de oscuro-rojo, de azul, de negro y de carmesí.

Como propio de este género de pintura, debemos aconsejar la manera italiana, oscura y fuerte, que produce un efecto escelente cuando se evita el sobrecargarla de negro y endurecerla, cuando reina aun en las sombras mas débiles cierta transparencia obtenida por el uso de las medias tintas que evitan siempre la pesadéz de las sombras. Estas, en general, deben participar por los reflejos de los tonos que las rodean.

Para terminar la pintura se la enriquecerá con tonos dulces y suaves; tintas frescas y purpúreas y con medias tintas ligeramente azuladas en las encarnaciones de muger; con tonos fuertes y colorados y con medias tintas sólidas en las de los hombres.

Debe evitarse, sobre todo, manchar con colores oscuros los toques que han de permanecer claros; solamente cuando se les funde juntos deben mezclarse por sus estre-

midades, pero el mejor medio es el de unirlos por medio de medias tintas.

No se seguirá, pues, de modo alguno la costumbre de aquellos pintores que componen sus tonos mezclando sobre el mismo papel los colores; preciso es colocarlos con método cuando quiera obtenerse una cosa perfecta.

Las medias tintas participan de los colores vecinos que las rodean, y segun las tintas de que se trate, ó segun la naturaleza de los objetos que reciban, se las debe añadir algo mas de amarillo, azul, violeta, verde, etc.

Fácil es de comprender cuanto llevamos dicho sobre la necesidad de graduar con inteligencia los claros y las sombras, de dar á todas las partes la conveniente armonía: la dificultad está en la práctica, y solamente por el uso, por el gusto, y por la comparacion podrá conseguirse.

Los ropages y accesorios deben egecutarse de un modo mas vago y menos acabado.

El fondo ó campo colocado detrás de la cabeza será claro ó vigoroso, segun el efecto que quiera producirse; pero siempre en justa proporcion con las partes que deseen hacerse resaltar. Debe calcularse sabiamente y no entregarlo á la casualidad, de modo que no perjudique en nada el tinte y vigor de las sombras, teniendo, sin embargo, bastante fuerza para destacar por oposicion los claros y accesorios. Á algunas pulgadas de la cabeza se degradará el fondo, de manera que las tintas sean mas oscuras que las medias tintas de las carnes y mas claras que las sombras verdaderas, con el objeto de que haya aire y espacio entre la cabeza y el fondo, y hacer que aquella se destaque del cuadro. Los objetos y detalles deben evitarse, cualquiera que sea su naturaleza, en cuanto pue-

dan separar la atención del objeto principal de la composición.

Antes que fondos de una sola tinta, deben emplearse los nebulosos, pero con tonos vagos, vaporosos y formando entre sí un todo armonioso.

Hé aquí lo que dice Reynolds sobre los fondos:

«Sea el campo de vuestros cuadros vago, fugitivo, ligero, muy unido, de colores amigos y formado de una mezcla en que entren cuantos colores componen la obra, tal como el residuo de una paleta, participando recíprocamente cada objeto del color de su campo.»

Si por el frote reiterado del pastel, el papel se engrasa y rehusa admitir el lápiz, será preciso, para desengrasarlo, rasparlo ligeramente con piedra pómez, con papel de vidrio muy fino, y mejor aun con un pedazo de concha de gibia. Pero como cuando sobreviene este inconveniente, no es el único, sino que al mismo tiempo, como resultado de un frote continuo, se afloja y engrasa el papel, preciso es remediar este defecto, que nos obligaría á abandonar nuestro trabajo, lo que se consigue por un procedimiento asáz sencillo. Consiste en mojarlo, por detrás del lugar engrasado, con agua, en la que se ha hecho disolver un poco de alumbre, y al secarse recobra su tirantéz y consistencia primitivas.

En resúmen, los resultados corresponden al talento del dibujante. La experiencia solamente puede enseñar lo que á la esplicacion le es imposible (1), y lo que un profesor

(1) El abate Fonbenay, en sus *Notas históricas*, hablando de Francisco Boucher: «Era costumbre suya, dice, no sobrecargar á sus discípulos con preceptos frecuentemente inútiles: no sé enseñar, decia, sino con el lápiz en la mano:» y entonces tomando la obra del discípulo, la corregia en cuatro golpes.

hábil demostrara prácticamente y en pocos instantes á sus discípulos.

Fácil es, aunque de un modo vago, prescribir en la pintura al óleo el empleo de los colores, el resultado de sus mezclas, determinar su uso y colocacion. Pero en cuanto al pastel es de todo punto imposible, habiendo color que admite hasta doce degradaciones de tintas; y aun cuando se consiguiese metodizarlos no era posible prescribir su uso. Preciso es, pues, renunciar á ello y esperar todo de la práctica, que es fácil en este género de pintura. La necesidad sugiere nuevos medios, la inteligencia y habilidad los proporcionan, existiendo pocos artistas que no se hayan enseñado á sí mismos su manera de obrar.

MEDIOS DE FIJAR EL PASTEL.

Se ha buscado y desea todavía con afan un medio, considerado como un perfeccionamiento, de fijar el pastel. Esto es tratar de destruir el carácter de esta hermosa pintura, querer quitar el aterciopelado á los frutos, la suavidad á las encarnaciones, querer barnizar esas mejillas frescas y purpúreas, quitarlas el vello imperceptible que las satina, ofreciéndonos el aspecto mas verdadero de la frescura y la belleza.

A mi parecer no es muy conveniente buscar un medio de fijar el pastel cuando este género de pintura se mantiene solamente por ese fulgor, ese brillo, ese aterciopelado que necesariamente habia de destruir cualquier sustancia glutinosa, sobre todo si se la incorporaba por

superposicion. No obstante vamos á indicar los mejores procedimientos, para obtener este resultado por medios que ofrecen la ventaja de fijar el bosquejo, obrando sobre los colores para terminar la pintura.

Varias son las maneras de fijar el pastel; por trasudacion, por inmersion, por aspersion y por el vapor.

Cualquiera de estos medios que se emplee requiere que, apenas terminada la operacion, se retoquen los claros para devolverles toda su primitiva brillantéz.

Otros muchos medios empleados presentan inconvenientes que es necesario evitar; el agua engomada humedece bien ciertos colores; pero otros, como la laca y el amarillo de Nápoles, permanecen secos. La esencia de trementina, por trasparente y volátil que sea, desluce los colores, les quita su belleza, y, evaporándose al poco tiempo, los deja tan mal fijos que pueden quitarse con el solo frote del dedo.

Las resinas disueltas en espíritu de vino como la goma copal, la sandaraca, la almáciga, el ambar amarillo, etc. oscurecen los colores haciendo el papel nebuloso, trasparente y como cubierto de manchas.

La cola de pescado es la única materia que presenta ventajas al usarla; hé aquí su procedimiento.

MODO DE FIJAR EL PASTEL POR TRASUDACION.

Se toman 95 gramos de cola de pescado de la mejor, la cual se corta en trozos pequeños, poniéndola en infusion durante 24 horas en 320 gramos de vinagre destila-

do y 500 gramos de agua caliente bien filtrada; esta mezcla se revuelve con el auxilio de una espátula de madera, hasta que la cola esté disuelta casi por completo; terminada esta operacion, se introduce la mezcla en un matraz ó vaso de vidrio que se coloca en el baño de arena á dos ó tres dedos de profundidad, y la sartén que contiene la arena se somete á un fuego lento de carbon que mantenga el líquido en un estado de tibieza tal que no llegue á hervir y pueda introducirse el dedo sin peligro. Se revuelve todo frecuentemente con la espátula hasta completarse la disolucion, y una vez obtenida se filtra por un papel gris colocado en un embudo de vidrio.

Si la cola, por ser demasiado glutinosa, pasase con trabajo ó se coagulase sobre el papel, se le irá añadiendo agua caliente y removiéndola con la espátula para que se disuelva y filtre. La esperiencia da á conocer el agua necesaria para esta operacion. Una vez filtrada se la coloca en una gran botella, poniendo alternativamente un vaso de la disolucion y otro de espíritu de vino de 36 grados, de modo que haya igual volúmen de ambos líquidos. Ya cerrada la botella se la agita por espacio de un cuarto de hora, á fin de que se mezclen bien, y se tiene ya una materia á propósito para fijar el pastel.

El cuadro que quiera fijarse se colocará horizontalmente vuelta hácia bajo la pintura, sosteniéndose sus dos extremos, para que no toque la mesa, sobre dos puntos de apoyo: por medio de un pincel de veso de una pulgada de diámetro se pasará el licor anteriormente descrito por detrás de la pintura, hasta que penetre los colores, dándoles humedad y brillantéz como si estuviesen barnizados: la primer capa penetra prontamente á causa de lo seco del papel y de la absorcion de los colores; se da una segunda mano mas ligera, teniendo buen cuidado de darlas

bien iguales á fin de evitar toda mancha; vuélvese luego la pintura hácia arriba y se la deja secar á la sombra.

Bastan cuatro horas en verano para que el cuadro se seque y fije sin alteracion ni arruga alguna. Frecuentemente es preciso repetir la operacion en iguales términos cuando hay colores que no se abrillantan ni fijan á la primera.

El polvo fino, que no se adhiere por este medio, podria desprenderse, y para evitarlo se quita, pasando el dedo sobre los colores, cada uno en su sentido, como si se volviese á pintar. Es cosa de 3 á 4 minutos.

La alteracion que se causa en la pintura por este medio de fijar el pastel es insensible, y tal su solidéz que puede limpiarse el cuadro, sin echar á perder los colores. Además la cola da consistencia al papel y el vinagre destruye las mitas ó insectos pequeños que frecuentemente echan á perder el pastel. La operacion será la misma en un pastel pegado sobre tela, con tal que ésta sea muy clara y pegada con almidon, en cuyo caso se estenderá la disolucion con una brocha de pintar del grosor de una pulgada, apoyando algo mas fuerte el pincel, para que la disolucion penetre bien la tela, y el papel necesitará mas tiempo para secarse; pero el resultado será el mismo.

Algunas veces se deslie un trozo de pastel dentro de un vasito con este mismo líquido, empleando esta especie de aguada en dar vigor y firmeza á los detalles. Usase para esto de un pincel de marta del grosor conveniente, con el que se suelen dar tambien algunos toques fuertes en las sombras, para hacerlas mas profundas.

MODO DE FIJAR EL PASTEL POR INMERSION.

Se saturan de alumbre dos vasos de agua destilada, vertiéndola luego con cuidado, á fin de que no se deslizen juntamente con el agua partículas de alumbre no disueltas; añádanse unos 12 ó 15 gramos de cola de pescado cortada en trozos pequeños; déjanse en infusión durante 36 horas; se calienta luego en el baño de maría, para que se funda la cola, y pasando luego esta agua encolada y saturada de alumbre al través de un lienzo blanco, se vierte en una botella de vidrio, donde con anterioridad se han introducido dos cuartillos de aguardiente blanco y un vaso de espíritu de vino. Este último licor se irá aumentando á proporcion de la magnitud de los cuadros que se quieren fijar, teniendo cuidado sin embargo de que no sea muy viejo.

Para hacer la inmersión preciso es servirse de una caja cuadrada y chata en la cual se haya colocado una tela encerada con los bordes levantados, aunque seria mucho mejor una cubeta de zinc bastante grande. Se vierte allí el licor calentado al baño de maría, teniendo cuidado de que no se deslice con él ninguna hez ó residuo.

Tómase el cuadro horizontalmente, la cara hácia bajo, hundiéndole y retirándole con prontitud y cuidando de que el licor no cubra la parte superior; se le coloca despues en un lugar abrigado apoyándose únicamente en los extremos. Seco ya el cuadro, se ve si está bien fijo el pastel, pasando el dedo por encima, siendo prueba de ello cuando no se desprende ninguna de sus partículas, y los colores no habrán sufrido alteracion alguna aparente. El pastel fijo por este método es susceptible de barnizarse, lo que se consigue preparándole por medio de dos capas de

cola de pez bastante fuerte, disuelta en un tercio de espíritu de vino ó aguardiente; seca ya esta preparacion, se barniza con barniz superior.

Hay otra composicion que se emplea del mismo modo y con igual resultado. Consiste en fundir 16 gramos de gelatina ó cola de Flandes, puesta á remojo con 24 horas de anticipacion, en dos botellas de agua destilada. Fundida ya la cola, y cuando se encuentra el líquido en ebullicion, se le añaden 16 gramos de jabon llamado de Marsella, cortado en trozos muy pequeños, á fin de que se disuelva pronto; déjase hervir por espacio de un cuarto de hora, se saca del fuego introduciendo 8 gramos de alumbre en polvo, y despues de reposada la mezcla se la filtra por un lienzo blanco túpido antes de que se enfrie.

Frio ya el líquido se le añaden 150 gramos de aguardiente blanco, agitando la mezcla. Esta composicion debe conservarse bien tapada y se recalienta cuantas veces se hace uso de ella.

MODO DE FIJAR EL PASTEL POR ASPERSION.

Disuélvase en el baño de maría dos dracmas de cola de pescado en un cuartillo de agua, mezclando luego alternativamente una parte de esta agua y dos partes de espíritu de vino.

Para fijar esta mezcla al revés de la pintura se procede por una aspersion muy fina é igual, por medio de una brocha impregnada de líquido que se hace saltar encor-

vando las crines del pincel con la mano y soltándolas luego para que revuelvan por su propia fuerza.

Numerosas pruebas han confirmado que los colores alterados por el aire recobran su brillo por medio de esta mezcla, que destruye tambien las manchas de moho causadas por la humedad; lo cual le hace servir para restaurar los pasteles antiguos.

MODO DE FIJAR EL PASTEL POR EL VAPOR.

Caliéntanse en el baño de maría hasta la ebullicion dos onzas de espíritu de vino y dos draemas de azúcar candi pulverizado, dentro de un matraz de cuello torcido, á cuyo extremo se adapta una cabeza de regadera de hoja de lata. Mientras dure la ebullicion se dirigirá el vapor sobre el revés del cuadro, hasta que se impregnen bien el papel, y color. Otras veces se opera directamente sobre el papel teniendo cuidado en este caso de que el vapor no se condense sobre él formando gotas, para lo cual se tendrá el cuadro bastante separado para no recibir mucho vapor á un tiempo. Cuando está bien penetrado el color se pasa el dedo sobre cada tinta, como dijimos antes.

Hay quien emplea para esponer con fuerza la profundidad de los pliegues, ó en la arquitectura ó en los terrenos, una aguada compuesta de pastel disuelto en barniz de encuadernar con espíritu de vino; pero estos toques dejan en medio del pastel tonos brillantes que hieren la vis-

ta. Las siguientes composiciones presentan las mismas ventajas sin participar de sus defectos.

- 125 Gramos de espíritu de vino purificado.
- 4 Gramos de resina blanca pulverizada.
- 1 Gramo de esencia volátil de romero.
- 25 Centígramos de alcanfor.

La misma modificada.

- 62 Gramos de espíritu de vino purificado.
- 2 Gramos de resina blanca pulverizada.
- 4 Gramos de esencia volátil de romero.
- 25 Centígramos de alcanfor.

Todo lo cual se hace fundir en un vaso de vidrio sobre cenizas calientes.

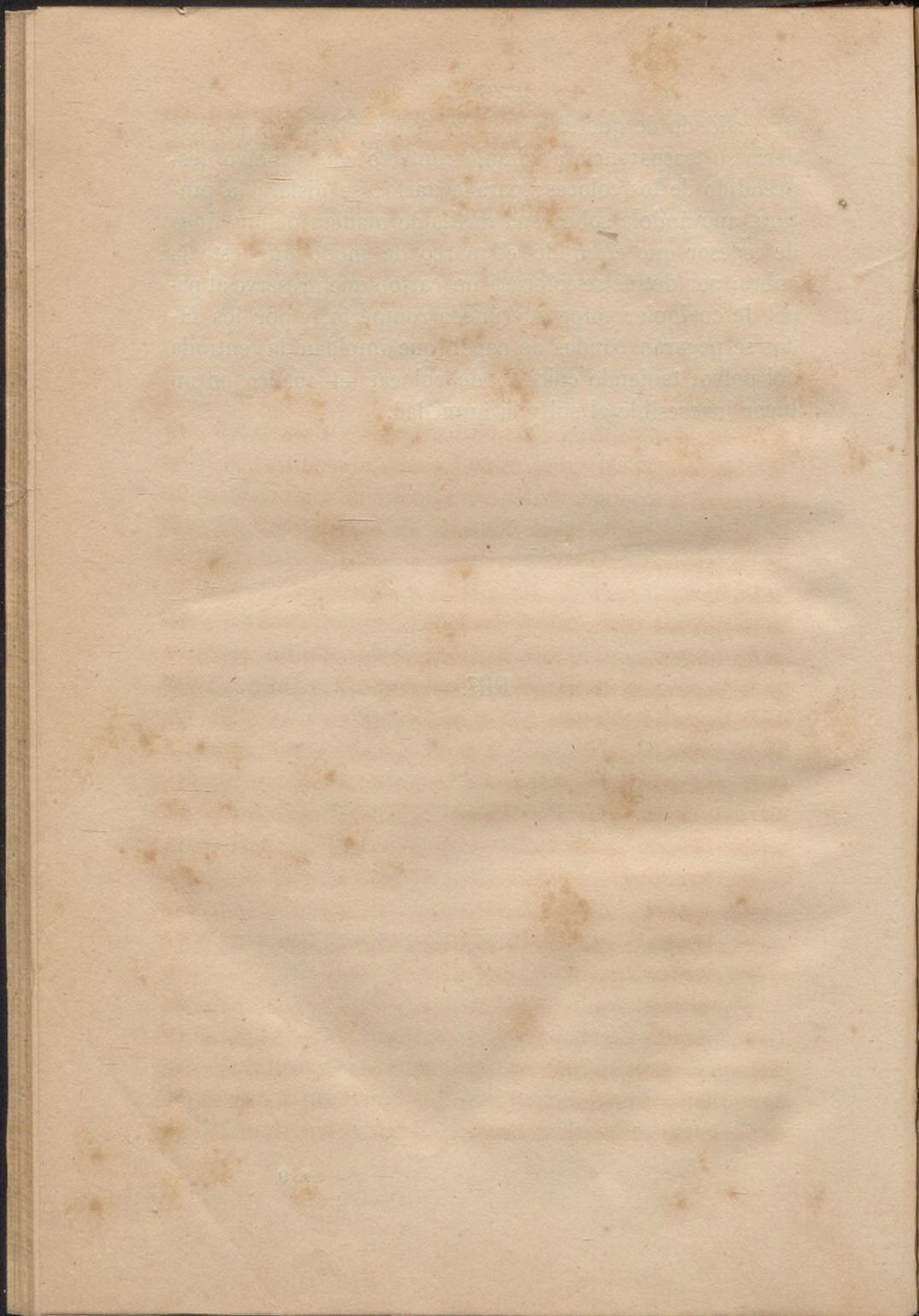
Estas últimas preparaciones sirven igualmente para fijar los dibujos hechos con lápiz plomo.

DE LA CONSERVACION DE LAS PINTURAS AL PASTEL.

Indispensables son las mas cuidadosas precauciones para conservar la pintura al pastel tan frágil y delicada. La primera y principal es preservarla del roce y del polvo por medio de un vidrio superpuesto. Sin embargo se ten-

drá cuidado de que el pastel no toque al vidrio que perdería su transparencia al simple contacto con el polvo desprendido de los colores; para evitarlo, se aislará la pintura, apoyándola sobre una varilla de madera de una línea de espesor que circunde el marco de modo que éste la cubra; por detrás se colocará un carton que preserve al papel de cualquier golpe que pueda romperlo, y por los lados se pegarán bandas de papel que impidan la entrada del polvo; teniendo cuidado de colocar el cuadro en un lugar inaccesible al sol y la humedad.

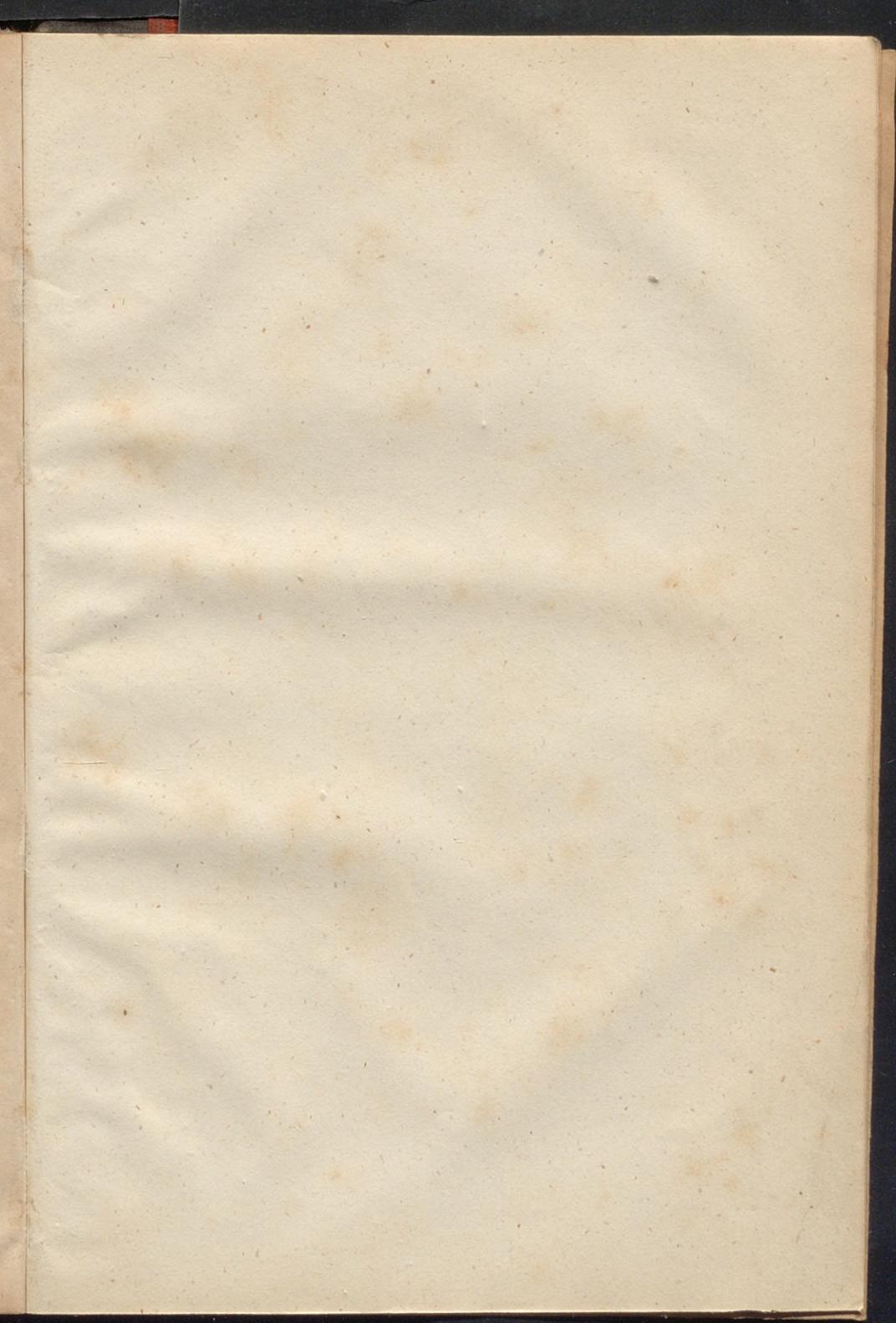
FIN.

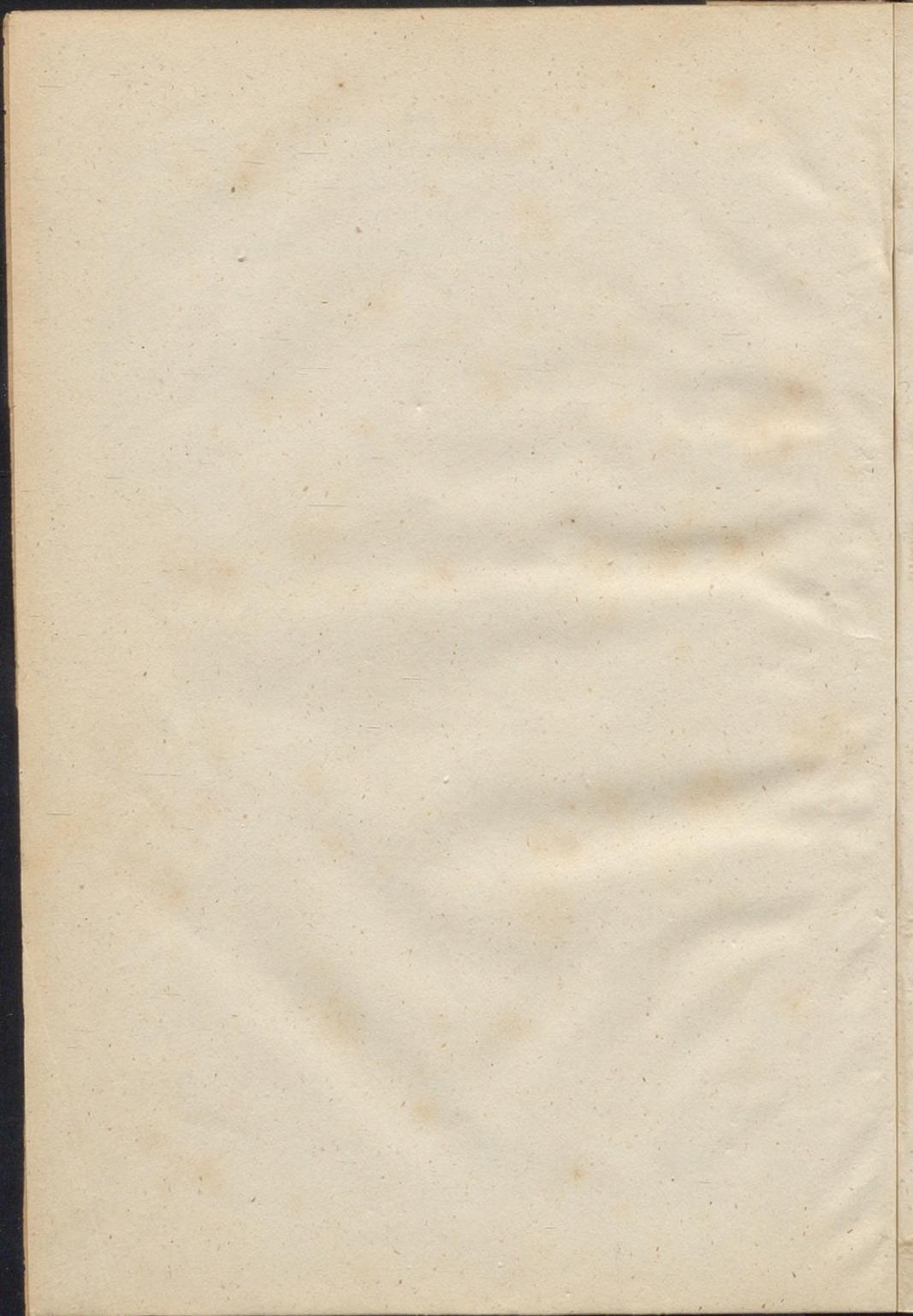


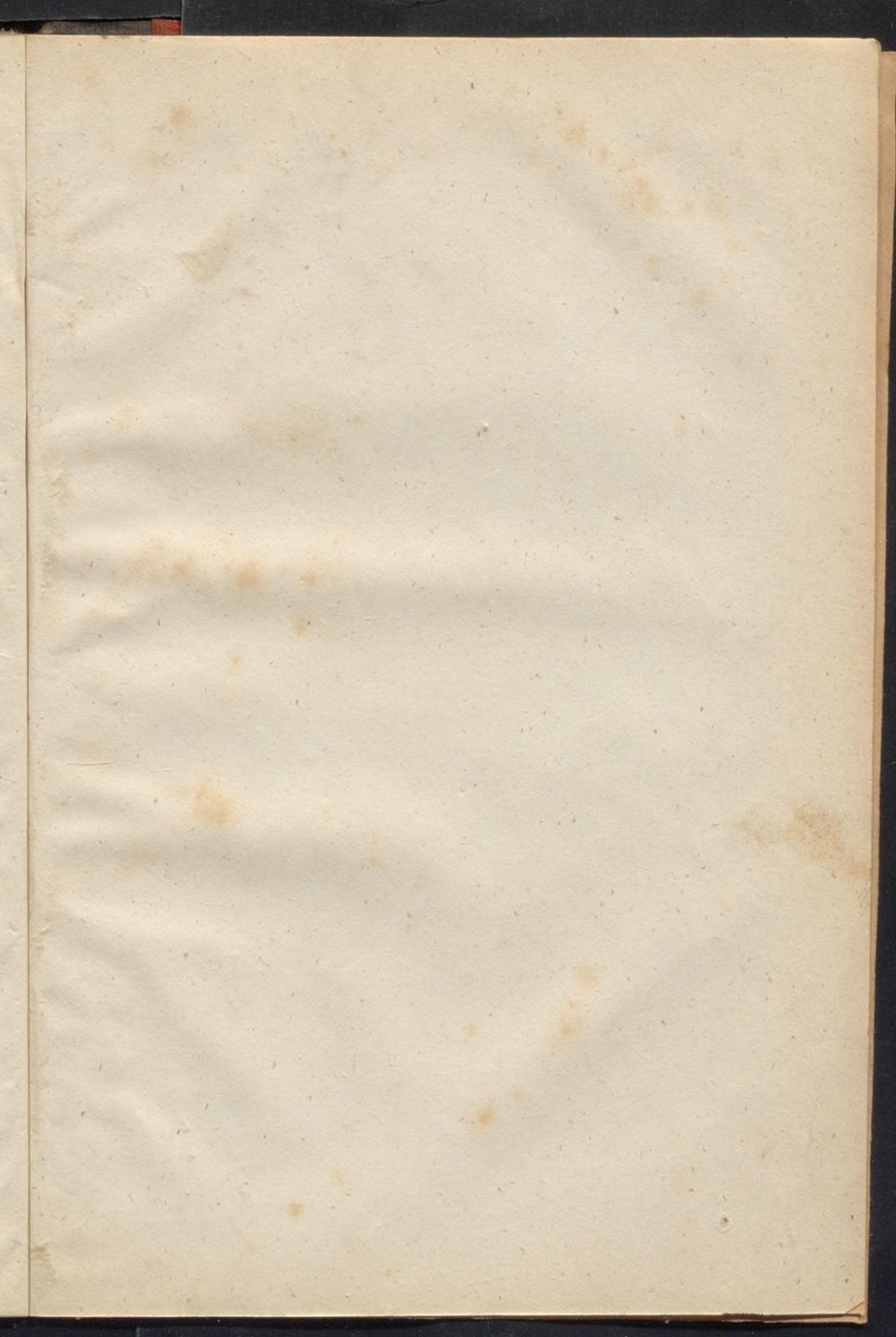
INDICE.

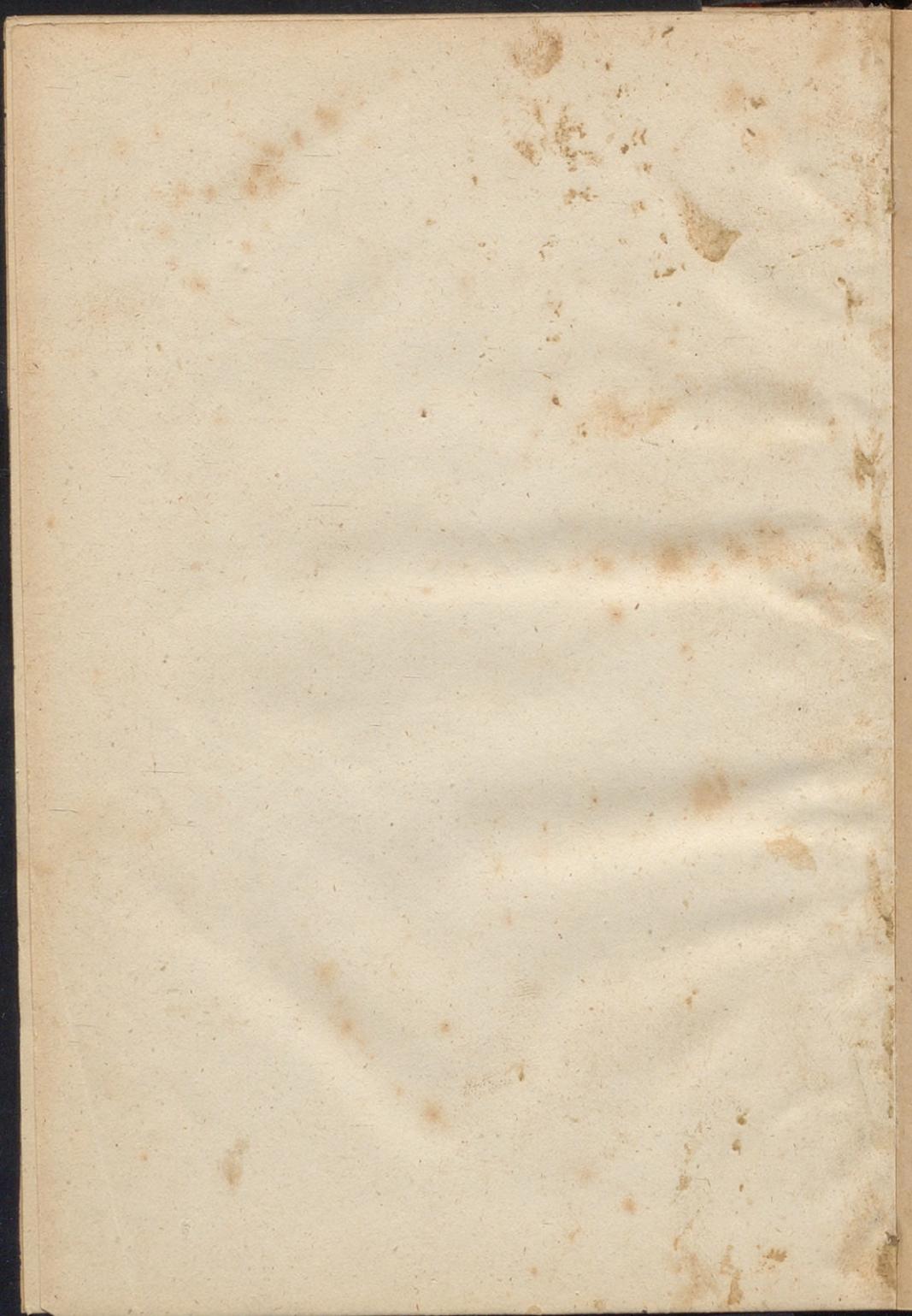
	Pág.
INTRODUCCION.	5
<i>Del dibujo.</i>	7
De la figura.	8
De los animales.	9
Del paisaje.	10
<i>Del colorido.</i>	12
<i>Del pastel.</i>	21
De la composicion del pastel.	25
De las primeras materias.	26
De las bases.	27
De las materias aglutinantes ó mucilagos.	28
<i>De los colores.</i>	29
De la preparacion de las primeras materias.	31
De la levigacion ó lavado.	Id.
De la molienda.	33
<i>De la confeccion de los lápices.</i>	Id.
Del modo de dar forma á los lápices.	36
Lápices blancos.	38
— amarillos.	39
— rojos.	Id.
— azules.	40
— verdes	41
— oscuros.	Id.
— negros.	42
Lápices de colores compuestos.	45
De los fondos ó aparejos.	47
<i>De la manera de pintar al pastel.</i>	50

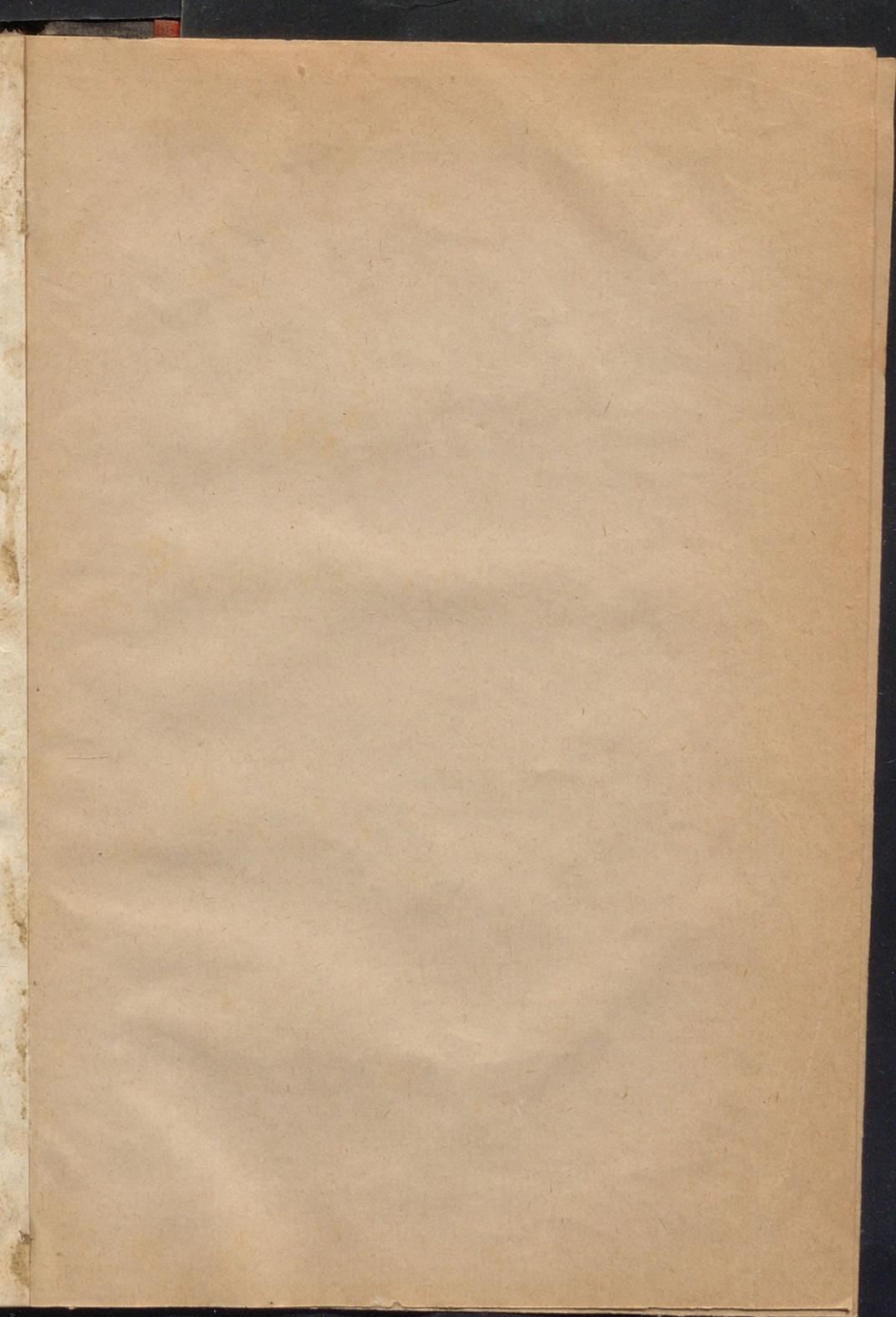
Medios de fijar el pstel por trasudacion.	58
— — — — — por inmersión.	61
— — — — — por aspersión.	62
— — — — — por el vapor	63
De la conservación de la pintura al pstel.	64

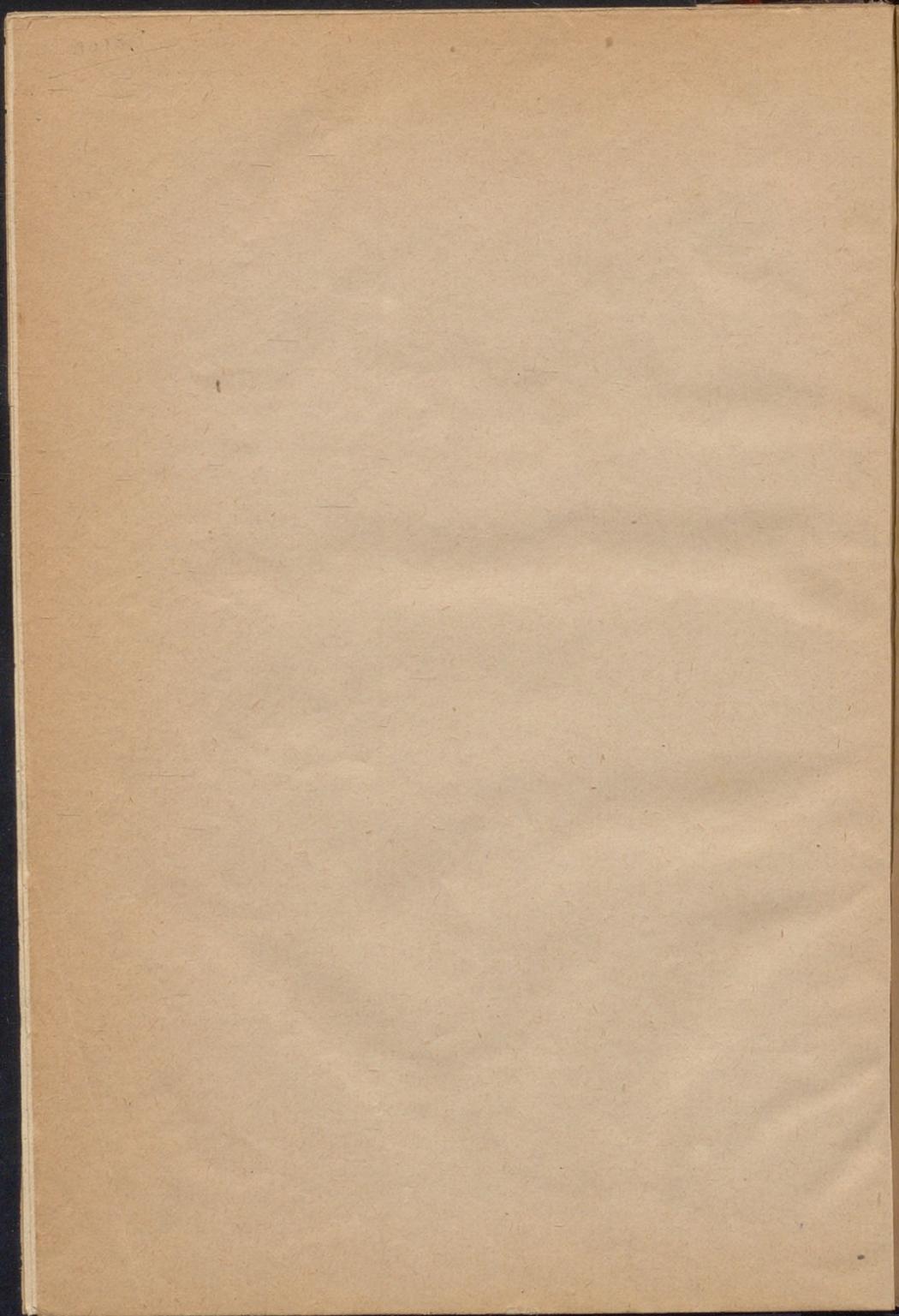


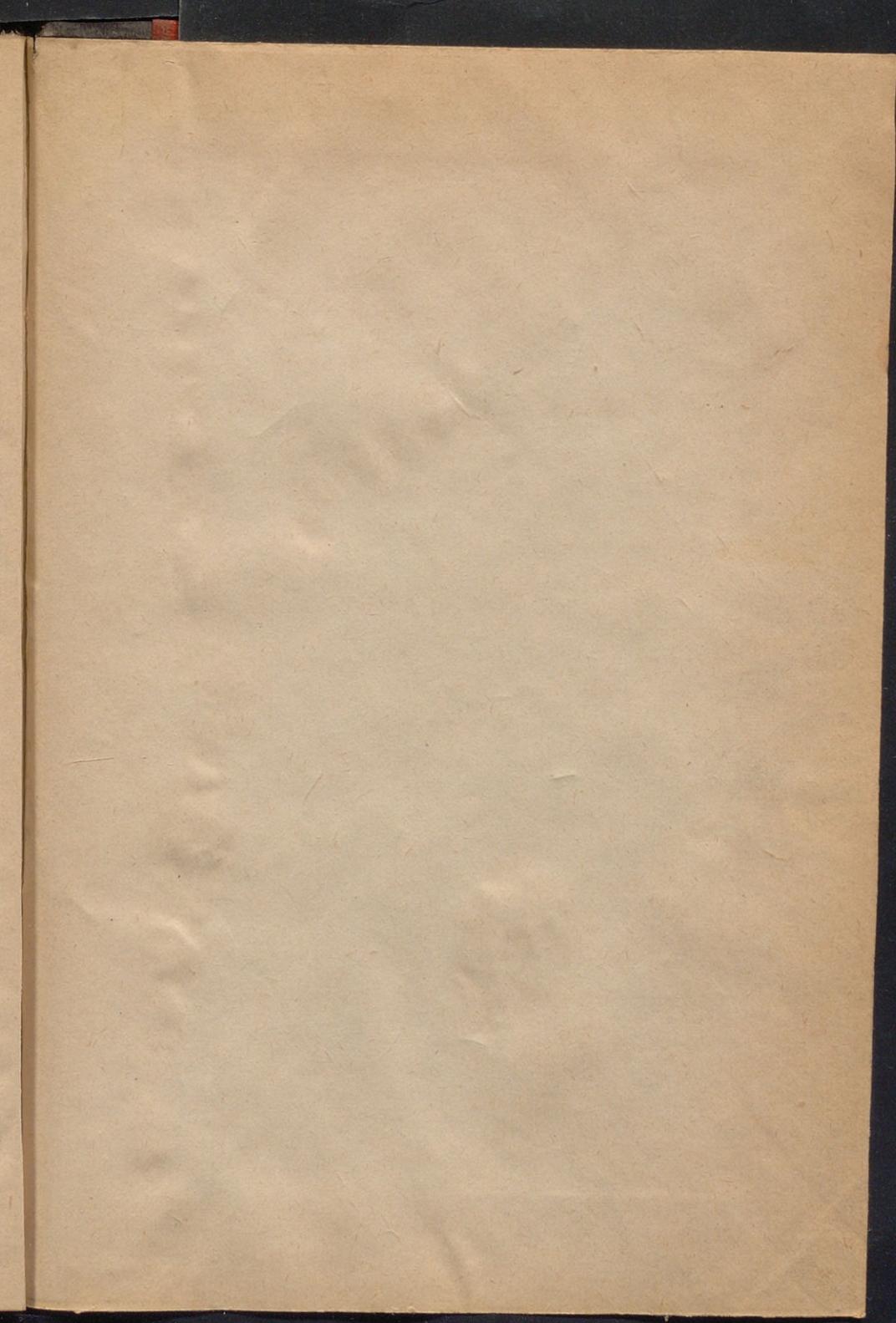


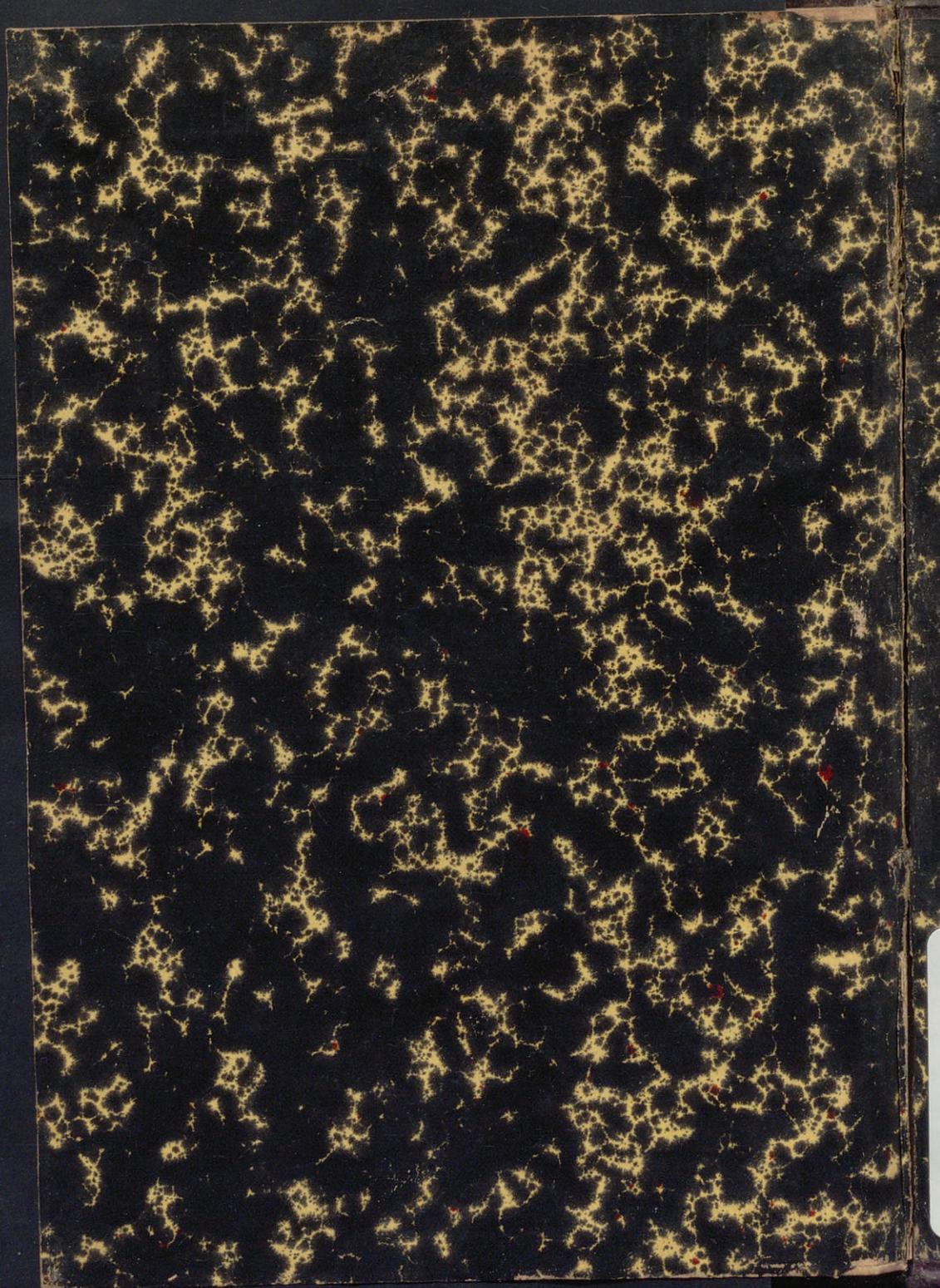












MUSEO NACIONAL
DEL PRADO

Del Pastel.
Tratado de Su
21/870



1028804

