

Manuel Zapata

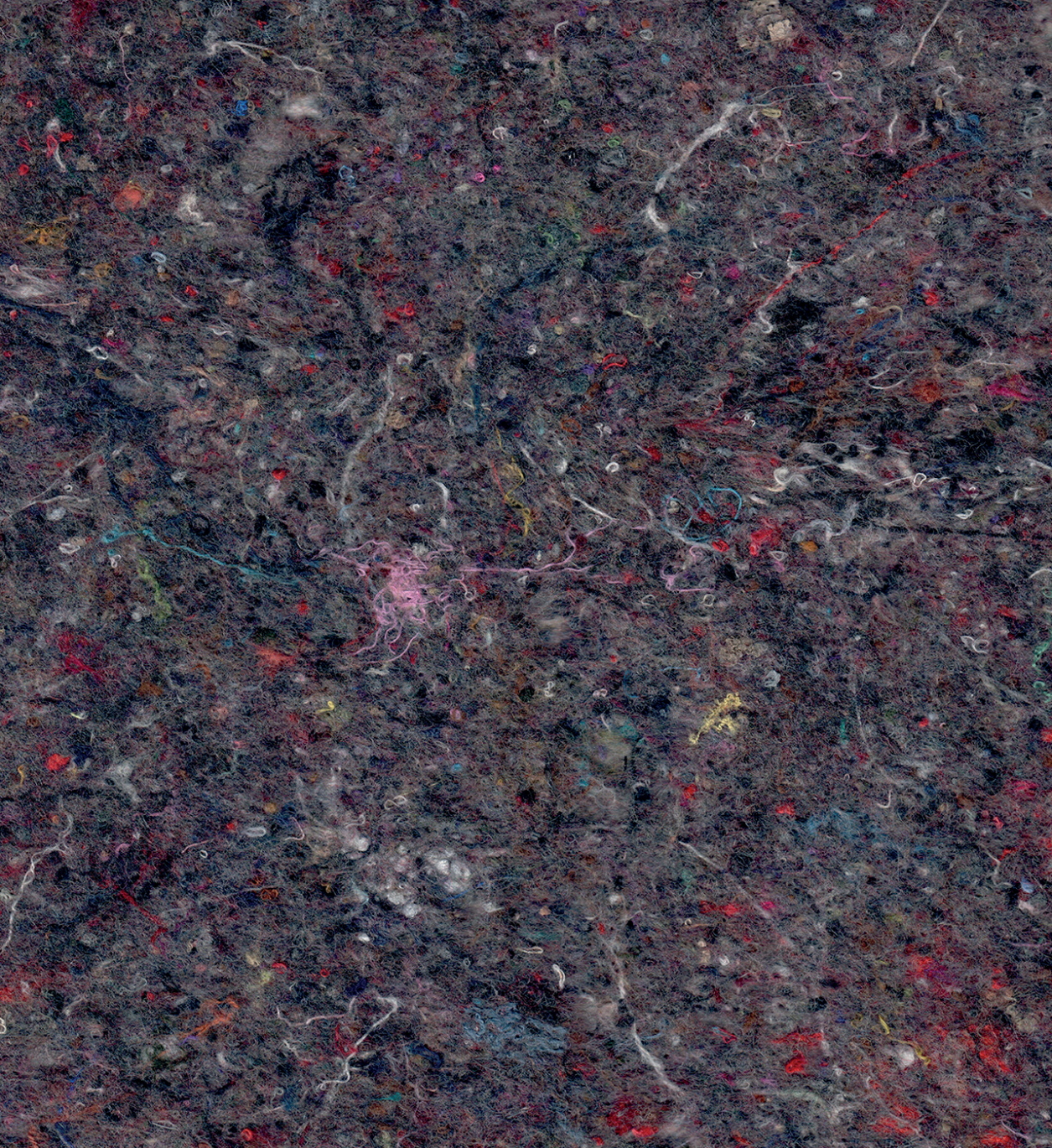
*Tratado de  
Arte*



Manuel Zapata

*Tratado de  
Arte*





# Manuel Zapata

## *Tratado de arte*

Del 15 de Septiembre al 15 de Octubre de 2019.

Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla, CICUS. Sala Cajasús.

Calle Madre de Dios, 1. Sevilla.

### UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Rector

**Miguel Ángel Castro Arroyo**

### CICUS

Director General de Cultura y Patrimonio

**Luis Méndez Rodríguez**

Director del Secretariado de Patrimonio  
Histórico-Artístico

**Luis Martínez Montiel**

Jefe de Servicio

**José Luis Honhenleiter Barranco**

Director Técnico

**Javier Gutiérrez Padilla**

Titulado Superior coordinador  
de exposiciones

**Domingo González Lavado**

### CATÁLOGO

Textos

**Luis Méndez Rodríguez**

**Sara Blanco**

**Manuel Zapata**

Traducción

**Blanca Fernández Armenteros**

Diseño y maquetación

**Juan Gabriel Pelegrina**

Impresión y encuadernación

**Imprenta Sand**

© de los textos, sus autores

© de las imágenes, Manuel Zapata

© de la presente edición,  
Universidad de Sevilla, CICUS

ISBN

Depósito Legal

# Preceptos del artista

**Luis Méndez Rodríguez**

Director General de Cultura y Patrimonio  
Universidad de Sevilla

El estatus del artista ha ido variando a lo largo de los siglos a medida que han ido cambiando las sociedades históricas. Desde que Giorgio Vasari publicase sus *Vidas de artistas*, se estableció la preeminencia del arte del renacimiento italiano como un objeto de emulación para el resto del continente, a la vez que encumbra- ba el mito en torno al genio y al artista. Desde entonces, se ha mantenido a lo largo de la Edad Moderna la vinculación del artista con una figura de excepcionales po- deres creativos. Una naturalidad que la primera tratadística remitía a Giotto cuan- do comenzó a dibujar sobre las rocas los movimientos y actitudes de las cabras de su rebaño. Fue también durante el renacimiento cuando los primeros tratadistas persiguieron condensar el conocimiento en un conjunto de reglas y preceptos, que iban desde la defensa de la pintura como un arte liberal a un conjunto de recetas de taller y de nuevos trucos que permitían la óptica y la geometría. Más allá del gremio, los primeros tratadistas defendían la pintura como un rango científico que el pintor debía conocer para controlar mediante el artificio, la representación de los fenómenos naturales. En este sentido, los tratados de Alberti, que circularon unos impresos y otros en copias manuscritas, tuvieron una gran repercusión en los círculos humanistas y artísticos.

# Artist's precepts

**Luis Méndez Rodríguez**

General Director for Culture and Heritage  
University of Seville

The role of the artist has changed over the centuries as historic societies have been changing. Since Giorgio Vasari published his *Lives of the Artist*, the pre-eminence of the Italian Renaissance art was established as a source of emulation for the rest of the continent and, at the same time, elevated the myth of the genius and the artist. Since then, the connection of the artist with a person with exceptional creative powers has been maintained throughout the Modern Era. A naturalness that the first treatises referred to Giotto when he began drawing on rocks the movement and attitudes of the goats of his flock. It was also during the Renaissance that the first treatise writers wanted to bring together knowledge in a set of rules and precepts, ranging from the defence of painting as a liberal art to a set of receipts for studios and new tricks allowed by optics and geometry. Beyond the guild, the first treatise writers defended painting as a scientific status that the painter should know to control the representation of natural events by using artifice. In this respect, Alberti's treatises, which were being distributed either printed or as handwritten manuscripts, had a major impact on humanist and artistic circles.

En esta exposición, Manuel Zapata acude a la tratadística para reflexionar sobre el rol del artista y del arte. En este caso, selecciona fragmentos del tratado de Leonardo da Vinci que expone sobre simples mantas de pintor para rebatir los conceptos claves de la disciplina artística. Y lo hace acudiendo a una figura mitificada como fue Leonardo, quien proyectó realizar un tratado que nunca llegó a publicar. Fue probablemente Francesco Melzi, su discípulo, quien heredó los manuscritos del maestro compilándolos en 1550 en la antología conocida como *Tratado de la pintura* (Codex Urbinas, 1270), recogiendo el pensamiento de Leonardo. Tras la muerte de Melzi, los originales se dispersaron y muchos se perdieron, pero el códice permaneció inédito, circulando algunas copias. Una de ellas fue el germen de la primera publicación del tratado en una edición muy cuidada por Rafael Trichet du Fresne, impresa por Langrois en 1651 en París. Esta edición contenía además los tratados de Alberti de pintura y escultura, por lo que se convirtió en un volumen apreciado. La primera edición española se hizo por impulso de la Academia de san Fernando, traduciéndola de su versión francesa anterior por Diego Antonio Rejón de Silva, y viendo la luz en Madrid en 1784.

“No lea mis principios quien no sea matemático”. Con esta frase, se resumía las preocupaciones del artista por la pintura. En sus anotaciones se incluían repertorios empíricos de procedimientos pictóricos, junto a aspectos técnicos y científicos en función de su utilidad para las disciplinas artísticas. El dominio de la perspectiva, de la proporción y de la óptica resultaban fundamentales para alcanzar el proyecto aristotélico de la mimesis. Pero por encima de todo se consagraba el empeño que se intuía en Giotto. Y que no era otro que la asunción de que el pintor es hijo de la naturaleza y, por lo tanto, nace artista. Ese impulso creador o inspirador que Alberti definió como *furor animi*, un concepto que hunde sus raíces en el neoplatonismo y que constituía un sólido argumento a favor de la liberalidad de la pintura. Este choque entre realidad y ficción, entre artista y artesano, entre el pintor erudito y el autor sometido a las normas del gremio, es al que vuelve esta exposición que actualiza desde la contemporaneidad los problemas del parangón y de la práctica artística.



In this exhibition, Manuel Zapata resorts to treatises to reflect on the role of the artist and art. In this case, he selects passages of Leonardo da Vinci's treatise that he sticks on painter felt carpets to refute the key concepts of the artistic discipline. In addition, he does it by making specific reference to the myth of Leonardo, who planned to write a treatise that was never published. It was probably his disciple, Francesco Melzi, who inherited the manuscripts of the master and gathered them in 1550 to unify the thoughts of Leonardo in the anthology known as *Treatise on Painting* (Codex Urbinas, 1270). After the death of Melzi, the original copies were spread and many of them were lost, but the codex remained unpublished and few manuscript copies were circulated. One of these copies was the source of the first publication of the treatise in an edition carefully produced by Rafael Trichet du Fresne, printed by Langrois in 1651 in Paris. This edition also contained Alberti's treatises on painting and sculpture, so it became an appreciated volume. The first Spanish edition was made by the San Fernando Royal Academy, which was translated from its French version by Antonio Rejón de Silva and published in Madrid in 1784.

"Let no one read me who is not a mathematician". With these words, the artist's concerns about painting were summarized. His notes included empirical judgments on pictorial procedures, as well as technical and scientific aspects depending on their use in the different art disciplines. The command of perspective, proportion and optics were essential to achieve the Aristotelian concept of Mimesis. But, above all, Giotto's expectations were enshrined. These expectations were based on the assumption that the painter is the child of nature and therefore, is born an artist. This creative or inspiring impulse was defined by Alberti as *furor animi*, a concept that has its roots in the Neoplatonism and was a strong argument for the generosity of painting. This clash between reality and fiction, artist and artisan, erudite painter and creator subjected to the guild rules, emerges again in this exhibition that updates the problems of comparison and artistic practice from a contemporary point of view.

# Tratado de arte

Sara Blanco

La revisión de la obra escrita de Leonardo Da Vinci ha sido una práctica muy común a lo largo de los cinco siglos que han seguido al fallecimiento del maestro florentino. Concretamente, el *Tratado de Pintura* fue publicado de forma póstuma a modo de compendio de gran parte de sus apuntes y reflexiones manuscritas durante su extensa producción teórica. Él, promulgaba la superioridad de la pintura sobre el resto de las artes, estableciendo límites entre ellas, y fundamentándola como ciencia basada en la experiencia visual de la naturaleza. Una suerte de sumario incuestionable que sorprendentemente ha sido utilizado como manual propedéutico en el estudio del arte en general y de la disciplina pictórica en particular hasta bien entrada la contemporaneidad.

Manuel Zapata (Sevilla, 1991) propone con “Tratado de Arte” una relectura crítica de esta obra del maestro italiano. Recortando y reconfigurando el texto original, utiliza las propias palabras del autor para otorgarles un nuevo significado, eliminando lo que considera innecesario para construir un texto diferente y extrapolable a su visión de la realidad artística actual. Con esta apropiación, Zapata pone en tela de juicio las normas del circuito del arte al que él mismo pertenece, utilizando el recurso plástico para plasmar, no sin cierta ironía, su propia experiencia en el sector.

# Art Treatise

Sara Blanco

The review of Leonardo Da Vinci's written work has been a very common practice throughout the five centuries that have followed the death of the Florentine master. Specifically, *Treatise of Painting* was published posthumously as a compendium of a great part of his handwritten notes and reflections during his extensive theoretical production. In the Treatise, he promulgated the superiority of painting over other arts, establishing boundaries among them, and treating it as a science based on the visual experience of nature. A sort of unquestionable summary that has surprisingly been used as a propaedeutic manual in the study of art, in general, and in the pictorial discipline, in particular, until late contemporary times.

Manuel Zapata (Seville, 1991) proposed with "Art Treatise" a critical rereading of the work of the Italian master. By cutting and reconfiguring the original text, he uses the author's own words to give them a new meaning, eliminating what he considers unnecessary to build a different text and extrapolated to his view of current artistic reality. With this appropriation, Zapata calls into question the rules of the art circuit to which he belongs, using plastic resources to express, with certain irony, his own experience in the sector.

Mediante esta instalación compuesta por telares inscritos, estructuras metálicas y un dramático juego de luces, el artista mantiene el lenguaje trascendente e impositivo del Tratado original. Así, consigue interpelar de forma hostil al espectador –aunque sin perder el tono sarcástico– con el objetivo de que este reflexione sobre los asuntos que le preocupan. Por ejemplo, analiza la persistencia del academicismo en la enseñanza de las artes, la falta de autonomía de los creadores, la influencia que ejercen sobre ellos el resto de agentes que componen el circuito, o –muy especialmente– el miedo al fracaso y el fetichismo permanente en torno a la disciplina pictórica.

Para conseguirlo, Manuel Zapata ha escrito su “Tratado de Arte” con más de un centenar de letras pegadas una a una sobre mantas de pintor, que cuelgan de las paredes del Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS) como una alusión directa a la función adoctrinadora de la pintura mural en los edificios históricos. De esta forma, el artista establece un juego conceptual entre el significado y el significante, entre la práctica y la teoría, entre la realidad y la idealización, colocando objetos meramente funcionales en un nuevo plano estético. Sin embargo, este aura de solemnidad se desvanece nuevamente con la colocación en el centro de la sala de un precario andamio de obra al que el artista hace dirigir la mirada del espectador mediante un dispositivo de luces cenitales. Una suerte de referencia fálica, a la vez que precaria, con la que nos habla de la decadencia de la cultura occidental, de sus imperativos tradicionales, así como de la normatividad ortodoxa a la que aún hoy se circunscribe la enseñanza de las artes plásticas.

By means of this installation formed by carved fabrics, metal structures and a shocking set of lights, the artist maintains the transcendental and imposing language of the original Treatise. In this way, he manages, with a hostile approach, to challenge viewers without giving up the sarcasm so they can reflect on the issues that matter to them most. For instance, he analyses the persistence of academism in art teaching, the lack of independence of creators, the influence that other agents included in the circuit exercises over them or, in particular, the fear of failure and the latent fetishism that revolves around the pictorial discipline.

In order to make this happen, Manuel Zapata has written his “Art Treatise” with more than one hundred letters stuck one to the other on painter felt carpet, hanging from the walls of the Centre of Cultural Initiatives of the University of Seville (CICUS) as a specific reference to the indoctrination of mural painting in historic buildings. In this way, the artist creates a conceptual play between signifier and significance, theory and practice, reality and idealization, by placing purely functional objects in a new aesthetic point of view. However, this aura of solemnity is faded again by placing in the middle of the room a precarious scaffold to which the artist makes viewers turn their gaze towards it through an overhead lighting device. A sort of phallic and, at the same time, precarious reference with which he talks about the decadence of western culture, its traditional obligations, as well as the conservative normativity that, even today, surrounds the teaching of visual arts.

# UNOCCUPIED

## Arte fuera de circulación

Manuel Zapata Vázquez

El arte es una construcción cultural. A lo largo de la historia ha sido considerado la forma de expresión humana más elevada y por tanto la más importante. Frente a la imposibilidad de ser categorizado bajo la hegemonía de una única tesis, este se encuentra siempre en batalla, en una pugna constante entre diferentes concepciones que buscan definir qué es y no es arte. Más allá de la lucha por definirlo, el arte hoy trasciende sus propios límites y ocupa cada rincón de la vida. Vivimos en la era de la estetización del mundo donde los espacios, los bienes, las acciones, en definitiva nuestras vidas se encuentran en constante autoexposición y artistificación. La galería se derrama en la vida cotidiana.

Un acto de estilización que, pese a la pervivencia de un sistema de valorización que elude el viaje en favor del destino, hace del proceso artístico una mercancía más prescindiendo de la idea tradicional de obra de arte como producto final. Hemos asistido a un cambio de paradigma en el que el proceso, la ocupación tanto dentro como fuera del arte, ha venido a sustituir al trabajo. El trabajo puede ser definido como un conjunto de acciones organizadas hechas por una persona e implica partir de un origen para obtener un resultado. Es un medio para conseguir un fin ya sea un producto, una recompensa o salario. Lo opuesto al trabajo sería entonces la ocupación. Un desplazamiento semántico que dirige a la sociedad a emprender tareas que la mantenga ocupada en vez de trabajar. Es decir, este hecho implica que dichas tareas u ocupaciones no tienen por qué estar remuneradas puesto que al contrario que en trabajo, en su ejecución existe una gratificación intrínseca para el ejecutor, son procesos que prescinden de resultado<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Este texto debe su influencia por completo a las reflexiones y uso de conceptos que Hito Steyerl hace en el capítulo "El arte como ocupación", en *Los condenados de la Pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

# UNOCCUPIED

## Art out of circulation

Manuel Zapata Vázquez

Art is a cultural construction. Throughout history, it has been considered the greatest form of human expression and therefore, the most important. Due to the impossibility of being categorized under the hegemony of a single thesis, art is always struggling in a continuing battle among different perceptions to define what is or is not considered art. In addition to the struggle to define it, to date, art goes beyond its own limits and has spread to every aspect of life. We are living in the age of aestheticization of the world, where spaces, belongings, actions and, ultimately, our lives, are in constant self-exposure and artistification. Gallery is poured into everyday life.

An act of stylisation that, despite the continued existence of a valuation system that evades the journey in favour of fate, makes the artistic process a mere commodity. Thus, the traditional idea of artwork as final product is set aside. We have witnessed a paradigm shift in which the process, the occupation both within and outside art, has replaced work. Work may be defined as a set of organized actions taken by a person and involves starting from a source to get a result. It is also a means of achieving a goal, whether a product, a reward or a pay. In view of the above, the opposite of work would be occupation. A semantic displacement directing the society to carry out actions that keep people occupied instead of working. In other words, this meant that such tasks or occupations do not have to be remunerated since, contrary to work, their execution implies an inherent gratification for their performer and are processes that do not involve a result<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> This text has been fully influenced by the thoughts and use of concepts that Hito Steyerl makes in chapter "Art as occupation", in *The Wretched of the Screen*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

Así la idea de satisfacción o gratificación que el propio proceso creativo reporta al artista está tan extendida en nuestra sociedad que podríamos decir que cualquiera querría tener el “talento” para poder dedicarse a ello. Si además económicamente la ocupación es entendida como una forma de perder el tiempo más que de ganarlo, ¿podríamos decir que los artistas ocupados en la creación estamos derrochando un tiempo que tiene un valor real, por encima del valor del producto resultante que es la obra de arte? El arte distrae, nos ocupa tanto a artistas como a espectadores, incluso a aquellos que ni siquiera lo consumen directamente. A su vez, las connotaciones que este puede tener para el que se ocupa y para el que es ocupado son diferentes. Pero por encima de eso no debemos olvidar qué se ha definido aquí como ocupación: una actividad no remunerada. En muchas ocasiones los artistas estamos trabajando para sostener nuestro propio hacer frente a un sistema que no hace más que favorecer dicha situación de insostenibilidad.

No remunerado y de inversión, generamos un arte fuera de circulación. Solo nos queda como opción desocuparnos, abandonar cualquier sistema de acción previo. Desocuparse conllevaría no hacer para poder hacerlo todo, libres de imposiciones. Valerse de lo que está excluido, de lo que no llega a ser y de lo que no puede sostenerse. Ocupar. Invasión del espacio no desde el plano físico –obviando la estrategia programada de la exposición hueca que se preocupa por la hipérbole estética y que hace que el mensaje suene como un eco difuso– sino desde el plano del discurso de forma puntual, constante o intermitente, en cualquier momento. Trabajar desde el arte inclinándonos hacia el hecho común, alejándonos de sectarismos y desde la investigación –igualmente proclive a la agrupación perniciosa que supone el sentirse dentro de una colectividad– abriendo un diálogo que sea en sí un medio de creación sin que este tenga que convertirse en mercancía o producto exigido y refrendado por otros. Desocuparnos, hacerlo todo, movernos fuera de circulación.



Thus, the idea of satisfaction or gratification that the creative process, itself, gives to artists is so widespread in our society that one might say that anyone would want to have the “talent” to do it for a living. If –in economic terms– occupation is understood as a way of wasting time instead of saving it, could we say that artists involved in the creation process are wasting a time that has real value, beyond the value of the resulting product, which is the artwork? Art distracts us, both artists and viewers, even those who do not even consume it directly. At the same time, the connotations that art may have for those who deal with it and are occupied with it are different. However, we must not forget what has been defined herein as occupation: an unpaid activity. On many occasions, artists are working to sustain our own development struggling against a system that only supports this unsustainable situation.

Unpaid and for investment purposes, we are creating a type of art out of circulation. We have no alternative but to be unoccupied, abandon any other former action system. To be unoccupied will entail not to do in order to be able to do it free of impositions. To make use of what it is excluded, what does not come to be and what cannot be sustained. Occupy. Invade the space not from a physical level –omitting the planned strategy of the meaningless exhibition that cares about the aesthetic hyperbole and makes the message sounds like a diffuse echo– but from the speech in a punctual, constant or intermittent way at any time. Work from art towards the common fact, moving away from sectarianisms and from research –prone to a harmful grouping that results in feeling part of a community– opening a dialogue that supposes an artistic creation without becoming in a commodity or product demanded or imposed by others. To be unoccupied, do everything and move out of circulation.



An orange circular sticker is placed on the cover of a book. The sticker features white text. The background of the book cover shows a landscape with green hills, a river, and a brown dog. The sticker's text reads: 'MÁS DE 7.000.000 DE EJEMPLARES VENDIDOS' and '«El libro de arte más vendido del mundo»'.

MÁS DE  
**7.000.000**  
DE EJEMPLARES VENDIDOS

«El libro de arte  
más vendido del mundo»





CUESTIONAMIENTO

TRANSVERSAL

hOY



# EL TRATADO DE LA PINTURA

LEONARDO DA VINCI

## SECCIÓN PRIMERA

I. Lo que primeramente debe aprender un joven.

El joven debe ante todas cosas aprender la Perspectiva para la justa medida de las cosas, después estudiar copiando buenos dibujos, para acostumbrarse a un contorno correcto; luego dibujará el natural para ver la razón de las cosas que aprendió antes; y últimamente debe ver y examinar las obras de varios Maestros, para adquirir facilidad en practicar lo que ya ha aprendido.

III. Qué regla se deba dar de los principiantes.

Es evidente que la vista es la operación más veloz de todas cuantas hay, pues solo en un punto percibe infinitas formas; pero en la comprensión es menester que primero se haga cargo de una cosa, y luego de otra: por ejemplo: el lector verá de una ojeada toda esta plana escrita, y en un instante juzgará que toda ella está llena de varias letras; pero no podrá en el mismo tiempo conocer qué letras sean, ni lo que dicen; y así es preciso ir palabra por palabra, y línea por línea enterándose de su contenido. También para subir a lo alto de un edificio, tendrás que hacerlo de escalón en escalón, pues de otro modo será imposible conseguirlo. De la misma manera, pues, es preciso caminar en el arte de la Pintura. Si quieres tener una noticia exacta de las formas de todas las cosas, empezar por cada una de las partes de que se componen, sin pasar a la segunda, hasta tener con firmeza en la memoria y en la práctica la primera. De otro modo, o se perderá inútilmente el tiempo, o se prolongará el estudio; y ante todas cosas es de advertir, que primero se ha de aprender la diligencia que la prontitud.

IV. Noticia del joven que tiene disposición para la Pintura.

Hay muchos que tienen gran deseo y amor al dibujo, pero ninguna disposición; y esto se conoce en aquellos jóvenes, a cuyos dibujos les falta la diligencia, y nunca los concluyen con todas las sombras que deben tener.



V. Precepto al Pintor.

De ningún modo merece alabanza el Pintor que solo sabe hacer una cosa, como un desnudo, una cabeza, los pliegues, animales, paisajes u otras cosas particulares a éste tenor; pues no habrá ingenio tan torpe, que, aplicado a una cosa sola, practicándola continuamente, no venga a ejecutarla bien.

VI. De qué manera debe estudiar el joven.

La mente del Pintor debe continuamente mudarse a tantos discursos, cuantas son las figuras de los objetos notables que se le ponen delante; y en cada una de ellas debe detenerse a estudiarlas, y formar las reglas que le parezca, considerando el lugar, las circunstancias, las sombras y las luces.

XIV. De la corrección de los errores que descubre uno mismo.

Debe poner cuidado el Pintor en corregir inmediatamente todos aquellos errores que él advierta, o le haga advertir el dictamen de otros, para que cuando publique la obra, no haga pública al mismo tiempo su falta. Y en esto no debe lisonjarse el Pintor que en otra que haga subsanará y borrará el presente descuido; porque la pintura una vez hecha nunca muere, como sucede a la música y el tiempo será testigo inmutable de su ignorancia. Y si quiere excusarse con la necesidad, la cual no le da el tiempo necesario para estudiar y hacerse verdadero Pintor, la culpa será entonces También suya; porque un estudio virtuoso es igualmente pasto del alma y del cuerpo. ¡Cuántos Filósofos hubo que, habiendo nacido con riquezas, las renunciaron, porque no les sirviesen de estorbo en el estudio!

XV. Del propio dictamen.

No hay cosa que engañe tanto como nuestro propio dictamen al juzgar de una obra nuestra; y en éste caso más aprovechan las críticas de los enemigos, que las alabanzas de los amigos, porque estos como son lo mismo que nosotros, nos pueden alucinar tanto como nuestro propio dictamen.

XXIII. De aquellos que usan solo la práctica sin exactitud y sin ciencia.

Aquellos que se enamoran de sola la práctica, sin cuidar de la exactitud, o por mejor decir, de la ciencia, son como el Piloto que se embarca sin timón ni aguja; y así nunca sabrá a donde va a parar. La práctica debe cimentarse sobre una buena teórica, a la cual sirve de guía la Perspectiva; y en no entrando por ésta puerta, nunca se podrá hacer cosa perfecta ni en la Pintura, ni en alguna otra profesión.

Cuando la obra satisface al juicio, es una triste señal para el juicio; cuando la obra supera al juicio, éste es pésimo, como ocurre cuando alguien se maravilla de su trabajo; pero cuando el juicio supera a la obra, he ahí un signo perfecto; y si un joven se halla en tal disposición, llegará sin duda a ser un excelente artista, aunque solo compondrá pocas obras, pero llenas de cualidades que detendrán a los hombres para admirar sus perfecciones.

Bien sé que por no ser yo literato, algún presuntuoso podrá razonablemente reprocharme mi falta de letras. ¡Gente necia! Ignoran los tales que yo podría, como Mario a los patricios romanos, contestarles que los que a sí mismos se adornan con ajenos trabajos, son los que se niegan a concederme el mérito de los míos.

Dirán que, por carecer de letras, no podré expresar bien lo que deseo. No saben ellos que mis cosas valen más por ser fruto de la experiencia y no de palabras ajenas, experiencia que fue maestra de los buenos escritores y que yo por tal la reconozco y necesará de alegarla en todos los casos.

Entre las ciencias inimitables está en primer lugar la pintura. Ella no se enseña a quien no tiene don natural, al contrario de las matemáticas, en las que el discípulo recibe tanto cuanto el maestro le enseña; ni se copia como las letras, en las que tanto vale la copia como el original; ni se modela como en la escultura en la que el objeto modelado equivale al original; y en cuanto a la fecundidad de la obra, ésta no produce infinitos hijos como ocurre con los libros impresos. Sólo ella conserva su nobleza, sólo ella honra a su autor, y queda preciosa y única sin parir hijos iguales a ella. Con razón la pintura se duele de ser excluida del número de las artes liberales, siendo, como es, verdadera hija de la naturaleza, y operando por medio del ojo, que es el más digno de los sentidos.

Injustamente, pues, ¡oh, escritores!, la habéis dejado fuera del conjunto de dichas artes liberales; desde que ella no sólo se aplica a las obras de la naturaleza, sino que realiza infinidad de otras que la naturaleza no creó jamás.

Y es porque los escritores no se han percatado de la ciencia de la pintura, ni han sabido describir los grados y las partes que la constituyen -pues la obra artística no se traduce en palabras-, que, en su ignorancia, la han relegado a un rango inferior al de las ciencias, lo cual no alcanza, sin embargo, a privarla de su divino carácter.

Y a la verdad, una razón tenía para no ennoblecerla: ella es noble por sí misma, sin ayuda de ajenas lenguas, como lo son las obras excelentes de la naturaleza. Y si los pintores no la han descrito ni convertido en ciencia, no es por culpa de la pintura, que no es por ese motivo menos noble, sino porque hay pocos pintores que hagan profesión de las letras, no bastándoles toda su vida para dominar su arte.

Si vosotros, historiadores, o poetas, o matemáticos (hombres de ciencia), no habéis visto las cosas con vuestros ojos, mal podréis referirlas por escrito; y si tú, poeta, quieres trazar una historia con la pintura de tu pluma, el pintor con su pincel lo hará más satisfactoriamente y, causando menos hastío, logrará que lo entiendan. Si tú llamas a la pintura una poesía muda, el pintor podrá replicarte diciendo que la poesía es una pintura ciega. Decide ahora cuál es la más perjudicial de las dos incapacidades: la del ciego o la del mudo. Si el poeta es tan libre en sus invenciones como el pintor, sus ficciones no procuran al hombre tanta satisfacción como las pinturas, porque si la poesía se empeña en figurar con palabras, formas, hechos, sitios, el pintor busca en la imitación de las formas la manera de reproducirlas. Ahora bien, ¿qué está más cerca del hombre: su nombre de hombre o su figura humana? El hombre cambia de un país a otro; la forma sólo se altera con la muerte.

La pintura representa a la sensibilidad, con más verdad y certidumbre las obras de la

naturaleza, de lo que hacen las palabras o las letras; aunque las letras representan con más verdad las palabras de lo que podría hacer la pintura. Pero siempre diremos que es más admirable aquella ciencia que representa las obras de la naturaleza, que la que sólo representa las obras del operador, es decir, las obras de los hombres, las palabras, como hace la poesía y otras semejantes que se manifiestan por el lenguaje humano.

La pintura sirve a un sentido más digno que la poesía y reproduce con mayor verdad que el poeta las figuras de las obras de la naturaleza; y éstas son mucho más dignas que las palabras, que son obra humana; porque media la misma proporción entre las obras de los hombres y las de la naturaleza que la que separa al hombre de Dios. Es, por consiguiente, más digna cosa imitar las obras de la naturaleza con verdaderas imágenes de los hechos, que imitar con palabras los hechos y palabras de los hombres.

Me sucedió hace algún tiempo representar en pintura una divinidad. Un enamorado de mi obra, habiéndola comprado, la despojó de los atributos divinos para poder besarla sin sospecha de profanación. Pero la conciencia venció al fin los impulsos de la sensualidad, y la pintura fue retirada de su casa. ¡Ea, pues, poeta! Describe una belleza, sin representación de cosa viva, capaz de despertar en los hombres semejantes apetitos. Si tú dices: «Yo te describiré el infierno o el paraíso y otros horrores o delicias», el pintor te aventajará solicitándote, en silencio, con iguales delicias, o inspirándote el deseo de huir con los horrores imaginarios de sus pinturas. La pintura excita los sentidos más pronto que la poesía. Si afirmas que, con la palabra, tú eres capaz de hacer llorar o reír a la multitud, te contestaré que no eres tú quien conmueve, sino el orador y su fisonomía. Cierta pintura representó a un hombre en el acto de bostezar, y todos cuantos miraban la pintura bostezaban en seguida. Otros han representado actos lujuriosos, y sus pinturas incitaban a quien las contemplaba, a imitar tales actos, cosa que no está al alcance de la poesía. Si tú, poeta, describes la figura de algunos dioses, tu escritura no merecerá las mismas muestras de veneración que el cuadro que la representa, el cual será objeto de continuos votos y diversas oraciones; y vendrán a visitarlo muchas generaciones de varias provincias y aun de los mares del Oriente para pedir su socorro. Nada de eso ocurrirá con tu escritura.

La pintura es una poesía que se ve sin oír; y la poesía es una pintura que se oye y no se ve; son, pues, estas dos poesías o, si lo prefieres, dos pinturas, que utilizan dos sentidos diferentes para llegar a nuestra inteligencia. Porque si una y otra son pintura, pasarán al común sentido a través del sentido más noble que es el ojo; y si una y otra son poesía, habrán de pasar por el sentido menos noble, es decir, el oído.

La pintura es una poesía muda y la poesía una pintura ciega, y una y otra van imitando la naturaleza en cuanto les sea posible, y por una y otra pueden mostrarse muchos hábitos morales, como hizo Apelles con su Calumnia.

La pintura, en un instante solo, representa su esencia en tu facultad visual, y utiliza el propio medio con que la percepción recibe los objetos naturales, y el mismo momento en que se componen la armónica proporcionalidad de las partes constituyentes del todo que satisface al sentido; la poesía, en tanto, transmite, por un intermediario menos, digno que el ojo y más confusamente y con mayor tardanza que este órgano, las representaciones de las formas mencionadas. Dicho órgano es, en efecto, el que interpreta los objetos, haciendo que la sensibilidad pueda percibir en seguida, con suma verdad y exactitud, las superficies y figuras que ante él se manifiestan, armonizándolas

en un dulce conuento, agradable al espíritu. No de otro modo se armonizan diversas voces simultáneas en el sentido del oído; pero también en este caso el sentido del oído es inferior en dignidad al del ojo, porque las sensaciones auditivas son fugaces y nacen y mueren, tan veloces en nacer como en morir: cosa que no puede ocurrir con el sentido de la vista. Si representas para los ojos una belleza humana compuesta de hermosos miembros bien proporcionados, tal belleza no es tan mortal ni se disipa tan ligero como la de la música; antes bien goza de larga permanencia y se deja ver y gozarse. No renace, como la música, en fuertes sonoridades que molestan. Esa belleza humana te enamora y es causa de que todos los sentidos quisieran poseerla y luchar a porfía para lograrlo. Su boca, por ejemplo, deseáramos apropiárnosla e incorporárnosla; nuestro oído sentiría placer en escuchar la descripción de sus encantos; el sentido del tacto penetraría de buena gana en todos sus secretos; el olfato anhela absorber el aire que ella constantemente respira. Pero el tiempo destruirá en pocos años esa belleza y armonía; mientras que, imitada por el pintor, se conservará un largo plazo; y los ojos, desempeñando su oficio, sienten un placer tan grande en la contemplación de la belleza figurada, que no se lo procuraría mayor la misma belleza viva. Sólo el tacto quedará insatisfecho, el cual, si ya logró antes su intento, usando de sus fueros de hermano mayor, no impedirá después a la razón que considere a su gusto la divina belleza. A esto suplirá en gran parte la imitación pictórica, pero nunca las descripciones del poeta, que, pretendiendo equipararse al pintor, no se da cuenta de que el tiempo separa sus palabras, con las cuales va mencionando uno a uno los miembros de la belleza, deja que el olvido se interponga entre ellas y divide las proporciones, que le es imposible al poeta detallar sin gran prolijidad, fallando así en su intento de componer el resultado armónico hecho de tales divinas proporciones. El rapso que basta para la contemplación de una belleza pictóricamente imitada no bastará, pues, para su descripción verbal; y comete un pecado contra natura, quien se proponga utilizar el oído, allí donde hay que utilizar los ojos. Aplíquese a los menesteres de la música, y no a la percepción de las figuras naturales cuya imitación compete a la pintura.

Tú dices, oh pintor, que tu arte es adorada. No te atribuyas tal virtud; lo que se venera son las cosas que tus pinturas imitan.

Aquí el pintor responde: -¡Oh, poeta, que también te haces imitador!; ¿por qué no representas con tus palabras, o con las descripciones que con ellas formas, cosas que nagan adorables tus palabras?

La pintura sobrepasa en excelencia y señorío a la música, porque no muere luego de haber dado a luz sus creaciones, como le ocurre a la desventurada música; la pintura, al contrario, prolonga su existencia mostrándonos sobre una simple superficie toda su vitalidad.

¡Oh, maravillosa ciencia de la pintura, tú das vida permanente a las caducas bellezas de los mortales, y les confieres más duración que a las obras de la naturaleza, continuamente sometidas a las variaciones del tiempo, que las conduce a la vejez inevitable!; tú guardas la misma proporción con la divina naturaleza, que la que existe entre tus obras y las suyas; eres, pues, digna de nuestra adoración.

Para representar la palabra, la poesía supera a la pintura, y ésta a aquélla en la representación de hechos; la proporción entre los hechos y las palabras es la misma que hay entre la pintura y la poesía, desde que los hechos están sometidos a la visión y

las palabras al oído; y los sentidos guardan entre sí la misma jerarquía que los objetos, razón por la cual, juzgo la pintura superior a la poesía.

Pero, como los pintores no han sabido dar sus razones, han quedado mucho tiempo sin abogados; la pintura no habla, sino que se muestra y termina en los hechos, en tanto que la poesía termina en palabras y con ellas se teje vanagloriosas alabanzas.

Todo el campo de lo visible es del dominio de la pintura.

La primera pintura fue solo una línea que circundaba la sombra de un hombre proyectada sobre un muro.

Si el pintor quiere contemplar bellezas que lo enamoren, es dueño de crearlas; si quiere ver cosas monstruosas que causen espanto, o sean grotescas o ridículas, o dignas de compasión, puede también evocarlas como señor y dios; si quiere generar paisajes o desiertos, lugares umbríos y tenebrosos en época de calor o sitios cálidos en épocas de frío, puede igualmente generarlos. Si prefiere valles o si desea descubrir grandes campiñas desde las altas cimas de los montes, y admirar después el horizonte del mar, o descubrir desde los valles bajos las montañas elevadas, o desde éstas los valles y las playas, está en su poder hacerlo. Y, en efecto, cuanto el universo contiene en esencia, frecuencia o imaginación, todo lo tiene él, primero en su mente y luego en sus manos; y la excelencia de sus obras es tal, que ellas producen a la par una armonía de proporciones que se revela a una sola mirada, como lo hacen las cosas reales.

Quien condena la pintura, condena la naturaleza, puesto que las obras del pintor representan las obras de la naturaleza. El que así blasfema carece, pues, de sentimiento. Podemos afirmar rotundamente que se engañan los que llaman buen maestro al pintor que sólo hace bien una cabeza o una figura. No es, a la verdad, gran hazaña conseguir, a fuerza de estudiar una sola cosa toda la vida, hacerla con cierta perfección.

Pero sabiendo nosotros que la pintura abraza y contiene en sí todo cuanto produce la naturaleza o la accidental actividad de los hombres, y, en resumen, todo lo que pueden comprender los ojos, nos parece un pobre maestro el que sólo hace bien una figura.

El pintor disputa y rivaliza con la naturaleza.

Si tú desprecias la pintura, imitadora de todas las obras visibles de la naturaleza, desprecias en ella un sutil invento que, con filosófica y sutil especulación, considera todas las cualidades de las formas, ambientes, sitios, plantas, animales, hierbas y flores, envueltas en sombra y luz. Y verdaderamente esta ciencia de la pintura es hija legítima de la naturaleza, porque la engendra la naturaleza. O, para hablar con más corrección, es nieta de la naturaleza; porque todas las cosas visibles han sido engendradas por la naturaleza, y de ellas ha nacido la pintura. La podemos, pues, llamar, con exactitud, nieta de la naturaleza y parienta de Dios.

Bien sabemos que los errores se descubren más fácilmente en las obras ajenas que en las propias, y que reprendemos con frecuencia los pequeños errores que otros cometen, mientras ignoramos los nuestros por grandes que sean. Para evitar esta ignorancia, empieza por ser hábil en la perspectiva, y por conocer a fondo las dimensiones del

hombre y otros animales. Trata de ser buen arquitecto, en cuanto concierne la forma de los edificios, estudiando también otros objetos que se ofrecen a tu vista y cuya variedad es infinita. Y así, cuanto más de tales nociones vayas adquiriendo, más laudable será tu obra. Si alguno de aquellos objetos se te presenta por vez primera, no dejes de retratarlo del natural.

Nunca debemos recusar, cuando pintamos, el juicio de cada uno; porque es claro que aun los que no son pintores conocen y pueden juzgar la forma de otro hombre y ver si es jorobado, o si tiene un hombro, más alto que el otro, o una boca o nariz desproporcionada, u otros defectos. Y si hemos de reconocer en la demás capacidad suficiente para opinar, sin equivocarse, de las obras de la naturaleza, con cuánta más razón hemos de confesar que ellos también pueden condenar nuestros errores. Sabiendo cómo nos engañamos en la apreciación de nuestras obras, consideremos las faltas que otros cometen en las suyas, y sirvamos esas faltas ajenas de ejemplo para nuestro provecho.

Escucha, pues, con paciencia la opinión de otros jueces; y examina y piensa con empeño si tu censor tiene o no razón para censurarte. Si encuentras que la tiene, corrígete. En caso contrario, haz como si no lo hubieras oído, o demuéstrale con argumentos -si es hombre digno de tu estima- el porqué de su engaño.

Hay toda una generación de pintores que, a causa de su poco estudio, se pasan la vida bajo la muestra del oro y azul de la belleza, declarando neciamente que, si no ponen en obra buenas cosas, es porque se las pagan pobrememente, pero que ellos también harían los que otros, si fueran bien pagados. ¡Oh, gente estúpida! ¡Por qué no ofrecen una buena obra, diciendo: ésta es de alto precio; y después otra de precio mediano, y otra, en fin, ¡de ínfimo precio! Así demostrarían que las tienen de todos los precios.

Cuando quieras ver si tu pintura en conjunto está conforme con el objeto de que ella tomó del natural, procúrate un espejo y haz que en él se refleje la cosa viva, parangonando con tu pintura la imagen reflejada en el espejo; y observa bien si las dos semblanzas, la de la cosa misma y la de la pintura, son conformes entre sí.

Debes tomar al espejo por maestro -hablo de un espejo plano-, porque sobre su superficie las cosas se asemejan en muchas partes a la pintura.

Ves, en efecto, que la pintura hecha sobre un plano muestra cosas que parecen destacarse, y el espejo, también sobre un plano, realiza lo mismo. La pintura es una sola superficie y análogamente el espejo. La pintura es impalpable en cuanto los objetos que en ella parecen redondos y salientes no pueden circundarse con las manos; y lo mismo pasa con el espejo. El espejo y la pintura muestran las imágenes de las cosas envueltas en sombra y luz; una y otra aparecen bastante más allá de sus superficies.

Y si tú reconoces que el espejo, por medio de los lineamientos y las sombras y las luces, te hace aparecer las cosas destacándose, tú, que tienes entre tus colores las sombras y las luces más potentes que las del espejo, ciertamente, si sabes combinarlos bien, conseguirás que tu pintura parezca también una cosa natural, vista en un gran espejo.

Pero tú, pintor, que no gozas de un parecido ordenamiento, no desprecies el estudio, como hacen los ávidos de ganancia; y evita la crítica de los entendidos complaciéndote en sacar de la naturaleza todas tus representaciones.

Los hombres y las palabras son hechos. El pintor que no sabe utilizar las figuras que representan a los primeros, es como el orador que no sabe emplear bien las segundas. El joven debe empezar por aprender la perspectiva; después, las medidas de cada cosa; después, debe pasar a manos de un buen maestro que lo acostumbrará a dibujar hermosos miembros; después, dibujará del natural, para confirmar la razón de las cosas aprendidas; después aprenderá bajo la dirección simultánea de diversos maestros, y, en fin, se habituará a poner en práctica y obra su arte.

Digo, pues, que, ante todo, hay que estudiar los miembros y sus movimientos: terminando este conocimiento, pasar al estudio de las actitudes accidentales del hombre: en tercer lugar, componer historias sobre la base de observaciones de actos naturales, al acaso de su ocurrencia accidental; fijar la mente en ellos y anotarlos a medida que nos aparecen en las calles, en las plazas, en el campo; usando a ese fin una representación con breves lineamientos: es decir que, para significar un brazo, una recta quebrada, y cosa parecida para las piernas y el busto. Vueltos a casa, traduciríamos en perfecta forma tales recuerdos.

A esto dice mi contrincante que, para hacerse práctica y producir obras en buen número, es mejor dedicar el primer periodo de estudio a copiar composiciones hechas sobre papel o en superficies murales por diversos maestros, y así se practica velozmente y se adquieren buenos hábitos de trabajo. A lo que responderemos nosotros que esos hábitos serán buenos a condición de basarse en obras bien compuestas por maestros experimentados. Pero, siendo éstos tan raros que es difícil encontrarlos aún en corto número, es más seguro ir derechamente a los objetos que nos ofrece la naturaleza, antes que a las imitaciones que los empeoran y que nos inculcarían hábitos mezquinos.

Porque no hay que beber de vaso cuando se puede ir a la fuente.

Cuando hayas aprendido bastante perspectiva e incorporado a tu espíritu todos los miembros y cuerpos de las cosas, es preciso que adquieras el gusto, en tus horas de solaz, de ver y examinar tanto los paisajes como los hombres, y las actitudes de éstos cuando discuten o rien o riñen. Observarás sus acciones mutuas y las de los circunstantes, causantes o simples espectadores de tales cosas, para anotarlas por signos abreviados, en la forma dicha, sobre una pequeña libreta que llevarás siempre contigo. Sobre sus hojas dibujarás con tinta, pues las cosas que sobre ellas vayas figurando no deben ser borradas con el fin de utilizar de nuevo las hojas; sino que, antes bien, deben conservarse con gran diligencia. Cuando hayas llenado una libreta, emplearás, otra nueva y, coleccionadas todas, serán ellas tus autores y maestros, que ayudarán tu memoria, incapaz de recordar, por sí sola, las infinitas formas y movimientos de las cosas.

Pobre maestro aquél cuya obra es superior a su juicio! Aquel cuya obra es superada por su juicio, marcha en derechura a la perfección de su arte.

Pobre discípulo el que no deja atrás a su maestro!

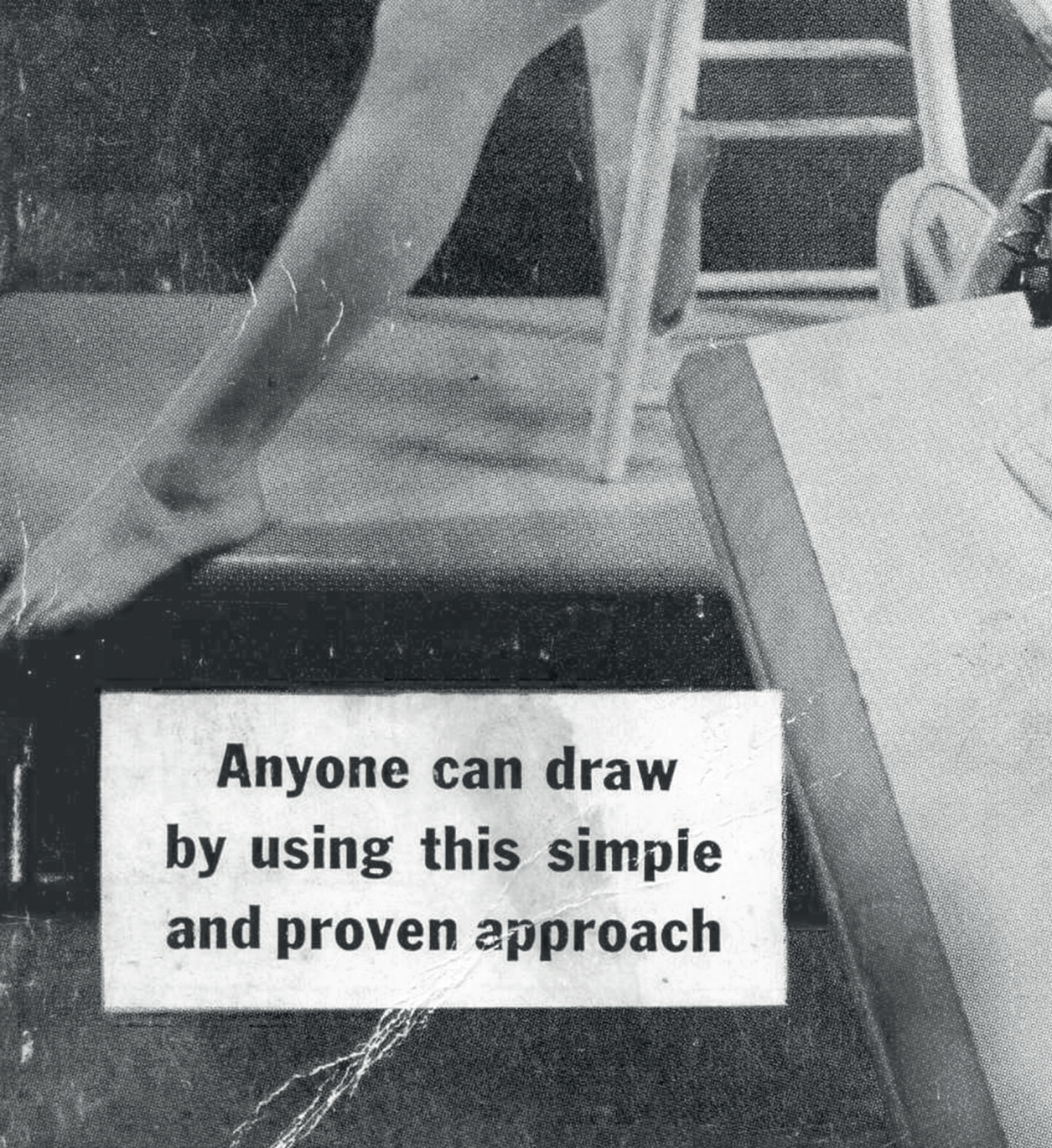
Quando la obra supera el juicio del operador, éste avanzará poco. Pero cuando el juicio supera la obra, ésta irá perpetuamente mejorando -si la codicia del dinero no lo impide. Estudia, ¡oh, pintor!, el modo de conseguir que tus obras atraigan a los espectadores y los hagan detenerse con gran admiración y deleite; y no atraerlos y despedirlos luego, como atrae el aire en horas de la noche a uno que se arroja desnudo del lecho para admirar la calidad de ese aire, nebuloso o sereno, y vuelve a acostarse muy pronto, corrido por el frío. Ejecuta, al contrario, obras que se asemejen al aire que en tiempos calurosos nos arranca de nuestros lechos y nos retiene a gozar del estivo fresco; y no quieras ser más práctico que docto, ni permitir que la codicia venza al deseo de adquirir la gloria merecidamente conquistada con tu arte.

¿No ves tú que, entre las humanas bellezas, un bellissimo rostro detiene a los transeúntes mejor que las riquezas que lo encuadran? Me refiero aquí a los que adornan sus pinturas con abundancia de dorados embelecados.

¿Y no ves cómo pierde en parte su excelencia la más esplendorosa hermosura cuando se recargan excesivos o demasiados rebuscados ornamentos? ¿No encontraste nunca alguna campesina envuelta en toscos paños incultos, y más bella así que otras portadoras de vistosos atavíos?







**Anyone can draw  
by using this simple  
and proven approach**



Manuel Zapata

*Tratado de Arte*

Nº





u cicus

Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla



