

«De la manera del pintar en los edificios» y «De las colores» por el licenciado Lázaro de Velasco, traductor del tratado vitruviano

María José Ramos Marcos
Julio César Ratón Concellón

Marco Vitruvio Polion, arquitecto romano del siglo I antes de nuestra era, ha pasado a la historia por haber realizado el único escrito en la antigüedad sobre arquitectura, tituló su tratado *De Architectura*, y lo dedicó al emperador Augusto.

El tratado ha llegado hasta nosotros bajo la forma de multitud de manuscritos, que son en realidad reproducciones del texto de Vitruvio, ya que ni el texto original ni la primera copia se conservan, de ahí que, en el estudio y comparación de estos manuscritos, se constaten diferentes nombres, imprecisiones, omisiones y añadidos de los diversos intérpretes, que aumentan el interés hacia estas ediciones.

En España, el texto de Vitruvio fue traducido directamente al castellano sin una versión latina que la precediese, a diferencia de lo sucedido en Francia e Italia, que sí conocieron ediciones latinas anteriores a su traducción en lengua vernácula.

Fue el licenciado Lázaro de Velasco, clérigo, matemático, escultor, miniaturista y arquitecto, quién realizó a mediados del siglo XVI, la primera traducción completa al castellano del tratado de Vitruvio, *De Architectura Libri Decem*. Se puede definir a Lázaro de Velasco como un hombre de gran preparación, un humanista. Estuvo ligado a la Catedral de Granada a través de diversas actividades, una de ellas fue como iluminador de libros de coro, trabajo que realizó durante veintitrés años. Otra actividad ligada con la Catedral fue la de maestro mayor, función que desempeñó desde julio de 1577, fecha en la que ob-

tuvo la plaza por medio de una oposición cerrada en la que también participaron Francisco del Castillo el Mozo y Juan de Orea. En medio de estas actividades fue cuando realizó, en fecha aún sin determinar, pero aproximadamente entre 1560 y 1570 la traducción del Tratado de Vitruvio.

La importancia del manuscrito de Lázaro de Velasco, radica en ser la primera traducción completa al castellano del texto de Vitruvio, y además, en el enriquecimiento que hizo del texto, al que añadió:

- un estudio preliminar;
- dieciocho ilustraciones que intercaló en el texto;
- una serie de notas marginales en las que trató multitud de temas y que revisten gran interés, y;
- un muestrario de letras capitales que actúan como indicadores para el lector, (en este punto, recordar el trabajo que Lázaro de Velasco, había realizado durante varios años como miniaturista e iluminador de libros de coro para la Catedral de Granada).

Cualquiera de estos elementos por sí solos, ya justifican la importancia tanto artística, como histórica, que posee el manuscrito (figura 1).

Vitruvio dividió su Tratado en Diez Libros, precedidos todos ellos de un proemio y con un número diferente de capítulos cada uno de ellos. Este estudio se centra en el Libro VII, capítulos V al XIV, en los que habla de la manera de pintar en los edificios y de los colores usados para ello.

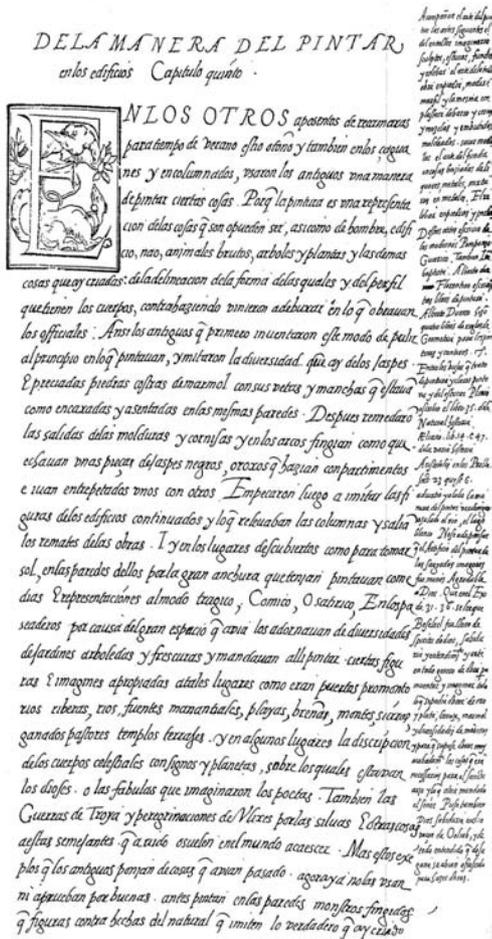


Figura 1
Manuscrito de Lázaro de Velasco. Libro VII, Capitulo V.
Biblioteca Pública de Cáceres

CAPÍTULO V

En el Capítulo Quinto, «De la manera del pintar en los edificios», marca claramente la evolución que había seguido la pintura mural romana y sus etapas, describiendo los tres primeros estilos pompeyanos, y señalando cuales deberían ser las pinturas correctas para «aposentos de recamaras para tiempo de verano estio otoño y tambien en los çaguanes y en columna-

dos», (Velasco [1564 c] 1999, 111 r),¹ insistiendo en la diferencia entre el trabajo realizado por los «antiguos» y lo que se está haciendo «en estos tiempos», en alusión al Tercer Estilo Pompeyano, que le parece fuera del arte.

A éste Tercer Estilo, llamado de los candelabros, es al que dedica más líneas, mostrándose en rotundo desacuerdo con él, por considerarlo una pintura contraria a la realidad:

Mas estos ejemplos [que] los antiguos ponian de cosas q[ue] avian pasado agora ya no las usan ni aprueban por buenas antes pintan en las paredes monstruos fingidos q[ue] figuras contra hechas del natural que imiten lo verdadero q[ue] ay criado ... dexando lo bueno de las artes y se affectionan a estas niñerías y juguetes antes q[ue] a lo grave y autorizado del officio ... no se avian de aprobar las pinturas q[ue] no son semejantes a la verdad que aunq[ue] esten muy acabadas y puestas en perfeccion segu el arte; no por eso sean de dar del todo por muy buenas si lo q[ue] se significa por ellas no es verdad, ni se puede dar razon cierta por q[ue] se invento asi (Velasco [1564 c] 1999, 111 r-v).²

La doctrina de Vitruvio se inscribe en la estética helenística, cimentada sobre la existencia de una belleza verdadera y objetiva que sigue las leyes de la naturaleza. Dentro de esta corriente clásica del helenismo y de su racionalismo (Tatarkiewicz 1987, 287), Vitruvio continuó la tradición teórica y los cánones de Hermógenes, oponiéndose a la realidad artística del momento, una realidad que no era de su gusto.

Y desde este posicionamiento, en el que la naturaleza debía constituir un modelo para el arte, plantea una contienda entre dos, llamemos, magnitudes: lo real y lo irreal, cosas que habían pasado e invenciones, lo semejante a la verdad y lo falso, figuras hechas del natural y monstruos fingidos, etc., en la convicción de que el arte y la belleza deben ser fieles a la realidad y a la razón, y despreciando lo que no se ajusta a este canon.

Esta crítica de Vitruvio fue la génesis para que posteriores autores siguiendo su criterio, separaran lo realizado con arreglo a la normativa clásica, la mimesis, «Porq[ue] la pintura es una representación de las cosas q[ue] son o pueden ser» (Velasco [1564 c] 1999, 111 r), y lo realizado de manera no clásica. Esta dicotomía en la manera de concebir el arte entre lo clásico y lo no clásico, y su utilización en la histo-

riografía del arte ya fue señalada por Gombrich (1966, 187).

Sírvanos de ejemplo unas afirmaciones de Giorgio Vasari con respecto al gótico, en las que resuenan ecos de lo argumentado antes por Vitruvio:

En sus edificios, ... han decorado las portadas con columnas sutiles y retorcidas como tornillos, las cuales no pueden sostener peso alguno por ligero que éste sea (Panofsky 1987, 200).³

ni que hombre dira que una caña pueda sostener un suelo o un encasamento se pueda sostener sobre un candelero (Velasco [1564 c.] 1999, 111 v).

Así mismo, a finales del siglo XVIII en los comentarios y protestas de Winckelmann contra la rocaille, (característica del llamado rococó por sus excesos de irregularidad y extravagancia), resuenan de nuevo las influencias vitruvianas: «No hay en ello más naturaleza que en los candelabros de Vitruvio, que soportaban pequeños castillos y palacios» (Fernández Ruiz 2004, 43).

Las notas marginales que acompañan a este quinto capítulo son ilustrativas de la preparación de Lázaro de Velasco, en ellas habla de diferentes autores, «Entre los biejos [que] trato de pintura y claros pintores y del estucar» cita a Plinio, Aeliano, y Aristóteles, y entre los «modernos», a Pomponio Guarico, León Battista Alberti, y Alberto Durero. En las notas también está presente la religión, no hay que olvidar que su verdadera profesión fue la de clérigo, «No se a de pensar [que] el Artificio del pintar de las sagradas imagines fue menos Agradable a Dios» (Velasco [1564 c.] 1999, 111 r).

En los capítulos VII al XIV, Vitruvio no se limita a describir como deben ser pintadas las estancias, sino que habla de los pigmentos, de su origen y preparación, separando claramente los naturales de los artificiales de la siguiente forma, «unas nacen y se crían por sí en ciertos lugares donde la tierra tiene natural aparejo y disposición para las engendrar sin humano artificio y de allí se sacan cavando. Otras resultan por componer o templar unas ciertas cosas con otras y las juntar que se trasmude en naturaleza de alguna otra cosa» (Velasco [1564 c.] 1999, 113 r). Resulta paradójico que a lo largo de estos capítulos no haya ninguna indicación de que colores son compatibles con la cal, lo que se podría atribuir al

carácter enciclopédico del tratado. Por otra parte, también Plinio separa en su obra los colores según su origen, los divide en naturales y artificiales, y en ásperos (de uso más común) o floridos (apreciados y caros), (Plinio [50 c.] 1999, 1090; Bordini 1995,27).

En este punto Vitruvio se muestra como un verdadero conocedor del oficio, ya que siendo arquitecto poseía más conocimientos de pintura y de colores que muchos pintores (De Holanda [1548] 2003, 109). En esto se muestra también de acuerdo Vicente Carducho, que en sus Diálogos de la Pintura recomienda «Quien quisiere ver la calidad de las colores, quales son minerales, y quales artificiales, y quales de yerbas, y flores, lea a Vitruvio» ([1633] 1979, 388). Carducho debía ser buen conocedor del texto de Vitruvio, ya que en el inventario testamentario realizado a su muerte, se mencionan tres vitruvios, pudiendo ser uno de ellos el de Daniele Barbaro.

Para Meyer-Graft los pigmentos empleados en la pintura mural romana se podrían agrupar en nueve grupos de colores, que darían lugar a unos trece tonos principales (1993, 279):

- *ochra, sil* - ocre
- *rubrica, sinopia* - tierras rojas
- *minium* - cinabrio
- *purpurissum* - púrpura
- *caeruleum* - azul egipcio
- *creta viridis* - creta o tierra verde
- *chrysocola* - malaquita
- *paraetonium, creta, melinum* - tierras blancas
- *atramentum* - negro de hollín, negro de carbón

CAPÍTULO VII

Entre los pigmentos naturales, Vitruvio, cita en primer lugar el «ocra», «ochra» según Ortiz y Sanz, que se halla en Italia, donde hay minas, y en España. El poder colorante del ocre aumenta según su contenido en hierro, por lo que su color puede variar desde un amarillo claro hasta un marrón. Su bajo coste y su gran versatilidad, ya que puede emplearse en todas las técnicas, tanto en interiores como en exteriores (Doerner 1980, 58), han hecho de él un pigmento muy utilizado. También en la traducción del texto de Dióscorides se habla de este pigmento, «La ocre es una suerte de tierra muy amarilla, que se halla en las

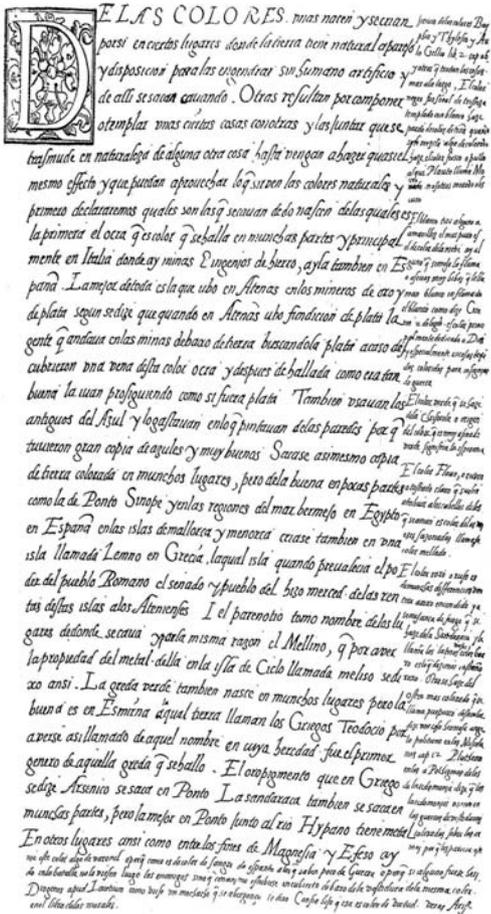
mineras del plomo, de la qual suelen usar los pintores» (Dioscorides 1555, 539).

Entre los pigmentos que enumera en este capítulo, habla brevemente del «paretonio», del «Mellino» y de la «greda verde», aunque sin definir su color (figura 2). Plinio cataloga los dos primeros como blancos ([50 c.] 1999, 1090). Para Ortiz y Sanz serían blancos los tres,⁴ aunque resulta evidente que la creta viridis a que se refiere, es la creta verde, no obstante él piensa que por su lugar de procedencia debía ser

un mineral blanco. San Isidoro habla del melino y lo identifica con el color blanco, aunque puntualiza que no lo emplean los pintores debido a su excesiva densidad ([550c.] 1983, 457). El paretonio de Vitruvio, en opinión de Doerner, era una especie de creta (carbonato de calcio), proveniente de los caparzones de animales de la época cretácica, resistente a la luz, con un moderado poder colorante (1980, 46), y que resulta más o menos higroscópica según los componentes arcillosos que contenga.

También en este capítulo habla de la tierra colorada y que de la «buena en pocas partes», «en España en las islas de Mallorca y Menorca» (Velasco [1564 c.] 1999, 113 r). Se refiere al almagre o tierra roja, también llamada puzolana, y denominada por Plinio y Vitruvio, *rubrica* y *sinope*. Comparte características con los ocreos amarillos ya que pueden emplearse en todas las técnicas pictóricas y es compatible con la luz y con todos los pigmentos.

Al final del capítulo menciona el «oropimente» y la «sandaraca», aunque sin relacionarlos entre sí. El oropimente es combinación de arsénico y azufre. Es un mineral amarillo, brillante como el oro, del que toma su nombre. Puede encontrarse en estado puro o asociado al rejalgar. Es en realidad el rejalgar, al que Vitruvio y Plinio denominaban *sandaraca*. San Isidoro indica que el arsénico, llamado *auripigmentum* por los latinos, se obtiene en el Ponto, lo mismo que el rejalgar, y describe tres posibles calidades en función de su color, siendo el de mayor calidad el dorado, y el intermedio, el que ofrece un color más pálido semejante al rejalgar ([550c.] 1983, 455). También Ortiz y Sanz en las notas de su traducción, menciona tres tipos de arsénico, uno colorado (que sería el rejalgar o sandaraca), otro amarillo (que sería el oropimente) y otro blanco ([1787] 1992,182). Para Cennini el oropimente es el color más difícil de triturar y resulta muy tóxico ([1390 c.] 2006, 76), en cuanto al rejalgar, erróneamente indica que es amarillo, cuando en realidad es anaranjado tirando a rojizo.



CAPÍTULOS VIII Y IX

En la traducción de Lázaro de Velasco los capítulos VIII y IX, quizás debido a un error, aparecen con el mismo título, «Del temple del bermellón» (figura 3). Ambos están realmente dedicados al cinabrio, del que dice «por aver despedido el azogue dexa el ber-

Figura 2
Manuscrito de Lázaro de Velasco. Libro VII, Capítulo VII.
Biblioteca Pública de Cáceres

mellon», indicando donde debe usarse debido al cambio que experimenta su color en contacto con la luz, «en polimentos de paredes de aposentos guardados y piezas cerradas como son recamaras y retretes y entre suelos, permanece en su color sin corromperse». Esta transformación hacia el negro es por su vuelta a la variedad de sulfuro de carbono, en la que es más estable. Cennini ya mencionaba que el cinabrio se conservaba mejor en tabla que en pintura mural. Vitruvio ofrece como solución a este cambio de color, que se unte por encima cera amarilla derretida al fuego con un poco de aceite, y que se vaya calentando después para ser alisada y bruñida mediante «unos pañitos de lienco blanco y limpio hasta q[ue] quede muy bruñida», refiriéndose a esta capa de cera púnica, como «cortezica» (Velasco [1564 c.] 1999, 114 r-v).

El cinabrio fue uno de los colores más falsificados desde la antigüedad clásica, Lázaro de Velasco traduce de Vitruvio «Puedese viciar y adulterar esta co-

lor del bermellón mezclandola con la cal» (Velasco [1564 c.] 1999, 114 v). A este respecto encontramos en Plinio entre los adulterantes, el minio de plomo y diferentes almágres y en Cennini «el minio o el ladrillo machacado» ([1390 c.] 2006, 68). Esta adulteración producía grandes beneficios, el cinabrio se comercializaba de dos formas, el azogue o mercurio y el bermellón o cinabrio.

Plinio y Vitruvio llamaban al cinabrio «minium», lo que sembró una cierta confusión al interpretarlo como minio (albayalde quemado). Ambos indican que el mineral se enviaba a Roma, ampliando Vitruvio esta afirmación y situando los talleres entre el Templo de la diosa Flora y Quirino (se enviaba en bruto, bajo precinto y allí se lavaba).

Si de desconcierto hablamos en cuanto a las posibles denominaciones y orígenes del bermellón, San Isidoro dice respecto a él, «Se trata de una pintura que abunda en Hispania más que en otros países, hasta el punto de dar nombre a un río. Al destilarlo produce plata líquida. Hay quienes afirman que este minio en realidad es el cinabrio. El cinabrio recibe su nombre del dragón y del *barrus*, o elefante. Dicen que es la sangre de los dragones cuando combaten con los elefantes: ruedan las bestias y sucumben los dragones, y su sangre, al derramarse, impregna la tierra y produce esta tintura en la superficie que ha teñido» ([550 c.] 1983, 453).

CAPÍTULO X

El capítulo X, «De los colores que se hacen por arte» trata del color negro, «I primeramente declarare del negro que se gasta en muchas cosas q[ue] son menester, para q[ue] se sepa como se prepara con artificio» (Velasco [1564 c.] 1999, 114 v). Explica tres formas diferentes de conseguir este color, del hollín, del carbón, y de las heces del vino. Describe como obtener hollín mediante la construcción de una estufa cerrada u horno, en su interior enlucida de polvo de mármol y donde se quemaría resina, de cuya combustión se obtendría el negro de humo, que «algunos gastan» mezclado con goma para escribir o dibujar en libros, y mezclado con cola para el temple en paredes o lienzos. Una utilización exacta de este negro de humo nos ofrece Plinio en su *Historia Natural*, aunque sin citar a Vitruvio ([50 c.] 1999, 1091). Constituido casi en totalidad por carbono, su grano



Figura 3
Manuscrito de Lázaro de Velasco. Libro VII, Capítulo VIII.
Biblioteca Pública de Cáceres

es más fino y su poder cubriente y colorante es el mayor de todos.

En casos de urgencia por ser más rápida su obtención, señala una segunda manera de conseguir el negro, «ofreciéndose alguna necesidad q[ue] fuese menester cumplir de presto para no estar parada la obra» (Velasco [1564 c.] 1999, 115 r), y para ello sugiere, quemar sarmientos de vides o rajás de teas y moler el carbón resultante, del que se obtendría el negro de carbón. Cennini consideraba este color fino y de los negros más perfectos ([1390 c.] 2006, 65). Con este procedimiento se consigue un negro menos oscuro, y con menor poder cubriente, aunque las fuentes medievales lo consideraban el mejor negro (Rinaldi 1886, 63). Es resistente a la luz y resulta compatible con todos los pigmentos.

La última forma que nos ofrece de conseguir el negro sería con heces de vino blanco, que secas, tostadas y muy molidas sirven para el temple «... gastada con temple haze una color negra graciosa y quanto de mejor vino se buscare la hez no solamente hara muy buen negro mas aun quasi imitara al color negro de Indias q[ue] es como leonado oscuro color gracioso q[ue] entre los oficiales se dize tenado» (Velasco [1564 c.] 1999, 115 r).

Algunos autores exponen otras formas de obtener negros no reflejados en la traducción de Lázaro de Velasco (ni tampoco en la de Ortiz y Sanz), así por ejemplo, Plinio habla del negro obtenido de quemar marfil, inventado por Apeles y llamado «elephantino» ([50 c.] 1999, 1091). Este negro de marfil necesita menos aglutinante que el negro obtenido de la vid. También Cennini, cita otro tipo de negro, el realizado a base de cáscaras de almendras o de huesos de melocotón carbonizados, que considera perfecto y muy fino ([1390 c.] 2006, 65).

CAPÍTULO XI

En este capítulo indica que los antiguos usaban el azul para pintar en las paredes, describiendo la forma de obtener este color, «Del confacionar del color azul o manera de hazer azules». Atribuye los primeros azules a Alejandría de Egipto, pasando después a realizarse en «un lugar del reyno de Nápoles llamado Pozolo». Describe la «manera de cómo se vino a inventar» de la siguiente forma: se mezcla arena con flor de salitre molidas y unas limaduras de cobre que

una vez secas, se introducen en un cántaro al horno «y porel gran fuego que reciben se trasmudan en este color azul» (Velasco [1564 c.] 1999, 115 v).

Efectivamente este pigmento se obtenía calcinando compuestos de cobre, con sílice (cuarzo) y carbonato cálcico, utilizando sal marina como fundente (flor de salitre). Daba como resultado un color azul cercano a la azurita. Es un pigmento muy estable, resistente a la cal y a la luz, que sólo presenta un inconveniente, y es que su poder colorante corre paralelo a su granulometría, es decir conforme disminuye su tamaño, disminuye su capacidad de coloración. Laurie, McLintock and Miles llevaron a cabo una investigación de los métodos de preparación del azul egipcio, en la que se determinó que la temperatura para su consecución debía oscilar en un rango entre los 800° y los 900° C (1914, 418–429).

Se le llama azul de Egipto o azul de Pompeya. Plinio lo denominó *puteolanum*. Ha sido un pigmento usado desde la antigüedad, el techo de la tumba de Nefertari, restaurado gracias al Nefertari Project, estaba totalmente pintado de este color azul, con estrellas de cinco puntas superpuestas en ocre amarillo.

CAPÍTULO XII

Dedica el Capítulo XII a «Como se haze el blanco que dezimos alvayalde el verde *que* es cardenillo y el naranjado o azarcón». El procedimiento para obtener el albayalde o blanco de plomo (también ha sido denominado *cerusa*), y el cardenillo es el mismo, exponer a los vapores del vinagre (ácido acético) las barritas y espirales de plomo, o las de cobre. Isidoro de Sevilla establece un procedimiento muy parecido al de Vitruvio para obtener el albayalde, pero en el que se aprecian ligeras diferencias, San Isidoro da como plazo treinta días para su obtención, mientras que Lázaro de Velasco no precisa fechas sino que habla tan sólo de cierto tiempo, por otra parte, mientras que Lázaro de Velasco en el procedimiento a seguir una vez recogido, tan sólo menciona que es molido y lavado, San Isidoro detalla «Una vez recogido y dejado secar, se tritura; añádesele nuevamente vinagre, se corta en pastillas, y se deja secar otra vez al sol» ([550 c.] 1983, 457).

Al someter al fuego el albayalde se transforma en azarcón, de color anaranjado, que es el minio. Lázaro de Velasco lo considera «de mejor color y más pro-



Figura 4
Manuscrito de Lázaro de Velasco. Libro VII, Capítulos
XII-XIII. Biblioteca Pública de Cáceres

vechoso» (Velasco [1564 c.] 1999, 115 v) que el bermellón obtenido del cinabrio (figura 4). Con el calor, el albayalde pasa primero a litargirio de color amarillo, y de él se obtiene finalmente el minio, de color rojo.

Vitruvio no advierte sobre la incompatibilidad del blanco de plomo con la cal, ni tampoco de su poca

estabilidad en contacto con el aire, cosa que si hace Cennini, indicando que se evite el albayalde sobre el muro pues con el paso del tiempo ennegrece ([1390 c.] 2006, 102).

Tanto Vitruvio como Plinio denominan al cardenillo *aeruca* aunque sin advertir tampoco de su incompatibilidad con la cal. Cennini le llama verde de cobre, «se produce artificialmente por alquimia, a base de cobre y vinagre. Evita acercarlo al albayalde, pues son enemigos mortales» (1390 c.] 2006, 100).

CAPÍTULO XIII

Aunque titula este capítulo, «Como se haze el color ostro q[ue] nosotros llamamos carmin que es el mas subido de todos los q[ue] artificialmente se hazen», en realidad está hablando del púrpura, o más exactamente de una gama de colores que va desde el rosa pálido hasta el púrpura, «Porq[ue] no tiene en todos los lugares q[ue] nasce una mesma manera de color, sino q[ue] segun el natural curso del sol así se va templando naturalmente». Este color se obtiene del líquido segregado por la glándula de un molusco gasterópodo llamado murex. «Empecare agora a decir del Ostro q[ue] es la color mas subida y mas excelente de todos los colores y mas agradable a la vista q[ue] ninguna otra. Esta se saca de un cierto genero de concha de la mar conq[ue] se suele teñir la grana» (Velasco [1564 c.] 1999, 115 v). Efectivamente el color puede hacerse variar mediante la selección de diferentes clases de moluscos y también mediante la adición de otros colorantes, como puede ser la creta amarilla, con la que obtendríamos un color púrpura.

En las notas marginales amplia lo dicho por Vitruvio, remitiéndolos a Poliziano «ostro mas colorado q[ue] se llama purpureo deste color dice una cosa hermosa Angelo Politiano en las Miscelaneas cap 12». Termina estas notas diciendo: «El color ostrino es el color purpureo o roxo q[ue] diximos q[ue] se saca de la sanguaza de las conchas marinas llamados ostros q[ue] de unas sale encendido y colorado y de otras violado o de color jacintino q[ue] por el artificio de los tintores unas bezes es mas subido otras mas baxo» (Velasco [1564 c.] 1999, 113 r-v)

A la púrpura los griegos la llamaban *ostreion*, y Plinio *purpurissum*.

CAPÍTULO XIV

El capítulo XIV, titulado «De los colores purpúreos», propone varias maneras de obtenerlos, una de ellas es, tiñendo greda con raíz de la rubia, y otra posible forma es «quando los que pintan o pulen paredes quieren imitar el silo atico q[ue] es el azul fino: echan las violetas secas en un baso de agua y ponenlas al fuego hasta q[ue] hierva y quando esta templada y tomada la color enbeben en el caldo un lienzo grueso y rezo». De la raíz de la rubia dice Dióscorides. «La Rubia es una rayz bermeja, de la qual usan los tintoreros: y hallanse dos especies della: porque una es salvaje: y otra suele sembrarse, como en Thebana de Francia, y en Rauena de Italia» (1555 c., 366). El pigmento colorante que se encuentra en la raíz de la rubia es la alizarina, que posteriormente ha sido fabricado artificialmente. Las lacas de raíz de la rubia proporcionan un brillo extraordinario.

Menciona también la «crisocola» de la que dice: «I los q[ue] no pueden usar de la Crisocola por su careza echando en infusión la yerva amarilla q[ue] dezmos gualda y mezclando azul con ella vienen a hazer un perfectissimo verde y estas se dizen tintas de confeciones de colores» (Velasco [1564 c.] 1999, 116 r). La crisocola es la malaquita, fue llamada por Plinio *chrysokolla* y por Cennini *verde azzuro*. Era el verde más usado en la antigüedad.

En las notas marginales del Capítulo VII y VIII habla de los colores, de sus diferentes nombres y de algunos autores que han escrito sobre ellos, como Bayphio, Thylesio, Aulo Gellio, Plauto, Policiano, Plutarco, etc. Menciona también a Diógenes, Aristóteles, Virgilio y a Ovidio.

Cita a Cicerón en relación con el color blanco, «el blanco como dize Ciceron, 2 de legib., es color principalmente dedicado a Dios y especialmente en cosas texidas coloridas para insignia de guerra» (Velasco [1564 c.] 1999, 113). Y también a Plutarco en relación con el color rojo: «en las apotegmas de los de lacedemonia dize que los lacedemonios usaron en las guerras vestiduras coloradas sobre las armas porque les parecía que tenia este color algo de varonil o porque como es de color de sangre da espanto a los que saben poco de Guerra o porque si alguno fuese herido en la batalla no lo viesan luego los enemigos sino que con ánimo estubiese encubierto debaxo de las vestiduras de la mesma color» (Velasco [1564 c.] 1999, 113).

Entre los múltiples temas que Lázaro de Velasco toca en sus notas marginales, habla también de la psicología en el uso de los colores señalando que, «El color negro fue señal de tristeza ... afinado verde significa la esperanza». Estas notas digamos más triviales, se contraponen a la gran erudición que desarrolla cuando habla de Bramante, de Alberti, de los tratados de geometría de Durero, y de escritores clásicos como Plutarco o Aristóteles.

NOTAS

1. Se siguen los números de folios del estudio y transcripción de notas marginales de Pilar Mogollón y F. J. Pizarro. 1999. Los Diez Libros de Arquitectura de Marco Vitruvio Polion. Cáceres: Cición.
2. Cuando dentro de un mismo párrafo se citen transcripciones del texto de Lázaro de Velasco que pertenezcan al mismo folio, las indicaciones del folio se consignarán tan sólo una vez al final del párrafo, al objeto de evitar repeticiones.
3. Panofsky, Erwin. 1987. Extraído de La primera página del Libro de Giorgio Vasari, en el Significado de las artes visuales, 1955. Madrid. Alianza.
4. Ortiz y Sanz sigue a Plinio cuando afirma que el paretonio, el melino y la greda verde son blancos minerales, apostillando que «aunque Vitruvio le llama creta viridis es porque su blanco tiraba algo a verde» (Ortiz y Sanz 1787,182).

LISTA DE REFERENCIAS

- Baez Aglio, M. I. y M. San Andrés Moya. 2001. La práctica de la pintura a través de las antiguas fuentes documentales. *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico* 34: 64–77.
- Barbet, Alix; Guichard Vicent. 2002. En *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques. Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*, 245–271. Paris: CNRS Editions.
- Bordini, Silvia. 1995. *Materia e imagen: fuentes sobre las técnicas de la pintura*. Ediciones del Serbal: Barcelona.
- Bruquetas Galán, Rocío. 2002. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Calvo Serraller, Francisco. 1981. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

- Carducho, Vicente. [1633] 1979. *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Turner.
- Ceninno, Ceninno. [1390 c.] 2006. *El libro del arte*. Madrid: Akal.
- Cerulli Irelli, G et alt. 1993. *La peinture de Pompéi. Témoignages de l'art Romain dans la zone ensevelie par Vésuve en 79 ap. J.C.* Paris: Hazan.
- Dióscorides, Pedacio Anazarbeo. [50 c.] 1555. *De materia medica*. Versión Andrés Laguna. *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Doerner, Max. 1980. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 4ª ed. Barcelona: Reverté.
- Fernández Ruiz, Beatriz. 2004. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Franciscis, Alfonso de. 1964. *Las pinturas de Pompeya*. Granada: Albaicín-Sadea.
- Gombrich, Ernst H. 1966. *Norma y forma*. Madrid: Alianza.
- Holanda, Francisco de. [1548] 2003. *De la pintura antigua y el Diálogo de la pintura*. Madrid: Visor Libros.
- Isidoro, San. [550 c.] 1983. *Etimologías*. Madrid: Editorial Católica.
- Laurie, A. P; McLintock, W. F y Miles F. D. 1914. «Egyptian blue». *Proceedings of the Royal Society of London*, Series A.
- Mellado, Francisco de Paula. [1856] 1857. *Diccionario de artes y manufacturas, de agricultura, de minas, etc. Descripción de todos los procedimientos industriales y fabriles*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Mellado.
- Nogales Basarrate, Trinidad. ed. 1996. *La pintura romana antigua. Actas del coloquio internacional*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.
- Ortiz y Sanz, Joseph. [1787] 1992. *Marco Vitruvio Polión. Los Diez Libros de Arquitectura*. Madrid: Akal.
- Pacheco, Francisco. [1649] 1990. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Panofsky, Erwin. 1979. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Plinio Segundo, Cayo. [50 c.] 1999. *Historia Natural*. Madrid: Visor Libros. Universidad Nacional de México.
- Portal, Frédéric. 1996. *El simbolismo de los colores: en la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Mallorca: Olañeta.
- Rinaldi, Simona et al. 1886. *La fabbrica dei colori-pigmenti e colorante nella pittura e nella tintoria*. Roma: El Bagnato.
- Rosenthal, E. E. 1961. *The Cathedral of Granada. A study in the spanish Renaissance, Princenton*. Princenton University Press.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. 1987. *Historia de la estética*. Madrid: Akal.
- Velasco, Lázaro de. [1564 c.] 1999. *Traducción de los diez libros de arquitectura de Vitrubio*. Biblioteca Pública de Cáceres «A. Rodríguez-Moñino / M. Brey». Ms 2. Legado de Vicente Paredes Guillén.

