Drei spanische maltechnische Texte des Barock. Kommentierte Übersetzung ins Deutsche der Passagen aus Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633), Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (1649) und Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala ó*ptica (1715-24)

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Geisteswissenschaften (Dr. phil.)
im Studiengang Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung
von Kunst- und Kulturgut, Fachbereich II,
Hochschule für Bildende Künste Dresden

vorgelegt von
Corinna Gramatke
geb. am 08. November 1961 in Hamburg

Betreuer:
Prof. Dr. Ulrich Schießl, Hochschule für Bildende Künste Dresden
Prof. Dr. Heiner Böhmer, Technische Universität Dresden

Gutachter:
Prof. Dr. Ulrich Schießl, Hochschule für Bildende Künste Dresden
Prof. Dr. Heiner Böhmer, Technische Universität Dresden
Prof. Dr. Ursula Haller, Hochschule für Bildende Künste Dresden

Tag der Einreichung der Dissertation an der Hochschule für Bildende Künste Dresden: 26.11.2008, Tag der öffentlichen Verteidigung: 17.04.2009

Zusammenfassung

Die maltechnischen Kapitel der drei wichtigsten spanischen barocken Traktate zur Kunst liegen hier erstmals in deutscher Übersetzung vor. Carducho, Pacheco und Palomino waren in ihrer Zeit angesehene und produktive Künstler. Zudem engagierten sich alle drei für die künstlerische und gesellschaftliche Emanzipation der Malerei und ihre Aufwertung zur *arte liberal*. In ihren Kapiteln behandeln sie Ölmalerei, Freskomalerei, verschiedeneTechniken der Wasserfarbenmalerei, Vergoldungstechniken und Pacheco auch die Fassmalerei.
Neben Erläuterungen zum Kontext der Traktate und den Biographien der Autoren bietet die Arbeit einen Einblick in den aktuellen Forschungsstand im Bereich spanischer Maltechnik des 17. Jahrhunderts und umfasst philologische Fragen im Zusammenhang mit der Übersetzung, ein Glossar mit den wichtigsten maltechnischen Termini und eine Zusammenfassung der dargestellten Maltechniken.
Der Wunsch, die in den Texten genannten Malmaterialien mit naturwissenschaftlichen Analyseergebnissen zu vergleichen, um die Übersetzung zu untermauern und eine Aussage treffen zu können, ob und wie weit die Texte der tatsächlichen Praxis entsprechen, ließ sich nur begrenzt erfüllen. Denn die Werke der drei Maler sind bislang kaum untersucht. Aber mithilfe der im Rahmen der vorliegenden Übersetzung konsultierten Sekundärliteratur (zeitgleiche Dokumente, Verträge, Rechnungen, Zunftordnungen, Kunsttraktate, damals gebräuchliche Pharmakopöen, allgemeine Lexika, Wörterbücher, Handelsbücher und Materialistenlexika) lässt sich belegen, dass die in den Traktaten erwähnten Techniken und Materialien in Spanien damals durchaus üblich waren und die maltechnischen Kapitel deshalb in engem Bezug zur tatsächlichen beruflichen Tätigkeit stehen.

Abstract

The chapters on painting techniques of the three most important Spanish baroque treatises on art are presented here for the first time in German. Carducho, Pacheco and Palomino were in their time regarded as important and productive artists. Furthermore, all three were strongly engaged in the artistic and social emancipation of painting and its revaluation in connection with arte liberal. In their chapters they elaborate upon oil painting, fresco painting, different water colour techniques, gilding techniques and Pacheco also discusses the art of polychromy.
Apart from information on the context of the treatises and the biographies of the authors this work offers a view into the current state of research in the field of Spanish painting techniques of the seventeenth century. It covers philological questions in connection with the translation and a glossary with the most important terms on painting techniques, as well as a summary of the presented painting techniques.
The desire to compare the artists' materials specified in the texts with the analytical results of scientific examinations in order to support the translation and to be able to make a statement whether and how far the texts correspond to actual painting practice was only fulfilled to a certain extent. This was due to the fact that the works of the three painters have until now hardly been examined. Only with the assistance of the consulted secondary literature (contemporary documents, contracts, calculations, guild ordinances, artists' treatises, pharmacopoeia, general encyclopaedias, dictionaries and trade documents) in the context of the translation was it possible to prove that the techniques and materials mentioned in the treatises were at that time quite common in Spain and the chapters on painting techniques were thus closely related to the actual activity of artists.

Inhalt

I. Einführung

Danksagung, Einleitung und Autorenauswahl und Vorwort zur Übersetzung 1
Quellenstudien und naturwissenschaftliche Untersuchungsergebnisse an Kunstwerken..... 6
Philologische Fragen im Zusammenhang mit der vorliegenden Übersetzungsarbeit..... 9

II. Zu den Autoren und Übersetzung der maltechnischen Passagen der drei Traktate

Kontext der Traktate..... 19

Vicente Carducho (1576 Florenz - 1638 Madrid) Diálogos de la pintura (1633)

Zum Autor

Zum künstlerischen Werk..... 27
Publikationen zu Leben und Werk Carduchos..... 28
Publikationen maltechnischer Untersuchungen..... 30

Zum Buch

Editionen..... 30
Teileditionen..... 31
Teilübersetzungen..... 32
Gesamtüberblick der Editionen, Teileditionen, Übersetzungen und Teilübersetzungen..... 34
Zum Inhalt des Traktats..... 34
Zum maltechnischen Abschnitt im achten Dialog..... 35

Übersetzung

Achter Dialog
Von der Praxis der Kunst, mit den Materialbezeichnungen und Termini, den Prinzipien der Physiognomie und Symmetrie und ihrer heutigen Wertschätzung und Stellung am Spanischen Hof 38

Francisco Pacheco (1564 Sanlúcar de Barrameda – 1644 Sevilla) Arte de la pintura (1649)

Zum Autor

Zum künstlerischem Werk..... 49
Publikationen zu Leben und Werk Pachecos..... 50
Publikationen maltechnischer Untersuchungen..... 51

Zum Buch

Manuskript..... 51
Editionen..... 52
Teileditionen..... 54
Übersetzungen..... 55
Teilübersetzungen..... 55
Gesamtüberblick der Editionen, Teileditionen, Übersetzungen und Teilübersetzungen..... 56
Zum Inhalt des Traktats..... 67
Zu den maltechnischen Kapiteln..... 68

Übersetzung
Drittes Buch der Malerei
Von ihrer Praxis und von allen Arten und Weisen, sie auszuüben
Kapitel I
Von den Skizzen, Zeichnungen und Kartons und von den verschiedenen Arten, sie zu gebrauchen..... 62
Kapitel II
Von der Wasserfarbenmalerei, ihrem Alter, ihrer Vielgestaltigkeit und wie man sie ausübt 71
Kapitel III
Vom Illuminieren, vom estofado und der Freskomalerei und deren Alter und Dauerhaftigkeit..... 79
Kapitel V
Von der Art und Weise, mit Öl auf Wand, Tafeln, Leinwänden und anderem zu malen..... 92
Kapitel VI
In dem wir mit der Ölmalerei auf anderen Materialien fortfahren und von den polierten und den matten Inkarnaten berichten..... 102
Kapitel VII
Von der Poliment- und Ölvergoldung auf verschiedenen Materialien und von der Malerei der Blumen, Früchte und Landschaften..... 114
Kapitel VIII
Von der Tiermalerei, der Vogel- und Fischmalerei, vom bodegón und von der geistreichen Erfindung der Portraitmalerei nach dem Leben..... 125

Antonio Palomino (1653 Bujalance – Madrid 1726)
El museo pictórico y escala óptica (1715-24)

Zum Autor
Zum künstlerischen Werk..... 139
Publikationen zu Leben und Werk Palominos..... 139
Publikationen maltechnischer Untersuchungen..... 140

Zum Buch
Editionen..... 141
Teileditionen..... 144
Teilübersetzungen..... 145
Gesamtüberblick der Editionen, Teileditionen, Übersetzungen und Teilübersetzungen..... 146
Zum Inhalt des Traktats..... 148
Über die maltechnischen Kapitel der Bücher 4 - 9..... 149

Übersetzung
Drittes Buch der Malerei. Band II: Praxis der Malerei
Buch V, Kapitel I
Wieso der Anfänger das Studium des Zeichnens nicht vergessen darf, auch wenn er mit dem Malen beginnt..... 154
Buch V, Kapitel II
Geräte, die der Anfänger vorbereiten muss, um mit dem Malen zu beginnen..... 157
Buch V, Kapitel III
Wie man die Leinwände und andere Oberflächen zum Malen grundiert oder vorbereitet..... 162
Buch V, Kapitel IV
Welche und wieviele Ölfarben es sein sollen, wie man sie vorbereiten muss, und von den Ölen und Sikkativen, die für ihren Gebrauch dienlich sind..... 169
Buch V, Kapitel V
Wie der Kopist mit dem Malen beginnt, und die Hilfsmittel, die ihm die Farbgestaltung erleichtern..... 174
Buch V, Kap. VI
Von der Farbigkeit der Draperien oder Gewänder und vom mehrfarbigen Schillerstoff..... 180

Buch V, Kapitel VII
Von den Landschaften, Blumen und Früchten und weiterem Zubehör..... 186
Buch VI, Kapitel II
Wie man nach dem Modell zeichnet, und was man bei Portraits beachten muss..... 191
Buch VI, Kapitel V
Praxis der Temperamalerei..... 195
Buch VII, Kapitel IV
Von der Praxis und Beobachtungen zu der Freskomalerei..... 204
Buch IX, Kapitel XV
Von einigen Besonderheiten und Geheimrezepten, die zur Malerei gehören
und von Bedeutung für den Ausübenden sind..... 216
Buch IX, Kap. XVI
Herstellung und Geheimrezepte von einigen der künstlichen Farben,
die in der Malerei verwendet werden..... 222

Kurzzusammenfassung der beschriebenen Maltechniken..... 227

III. Kritisches Glossar
Register zum Glossar: spanisch - deutsch..... 243
Register zum Glossar: deutsch - spanisch..... 245
Glossar..... 247

Anhang
Literaturverzeichnis..... 329
Abbildungsverzeichnis..... 352

I. Einführung

Danksagung/ Einleitung und Autorenauswahl / Vorwort zur Übersetzung

Danksagung

Herrn Prof. Dipl. Rest. Dr. Ulrich Schießl, Hochschule für Bildende Künste Dresden, und Herrn Prof. Dr. Heiner Böhmer, Institut für Romanistik, Fakultät Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften an der Technischen Universität Dresden, danke ich für die Betreuung dieser Arbeit.

Ohne die Unterstützung zahlreicher spanischer Restauratoren, Kunsthistoriker und Naturwissenschaftler wäre diese Arbeit nicht zu realisieren gewesen. Besonderer Dank gilt Dr. Rocío Bruquetas Galán, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, für den regen Austausch sowie die Hinweise zu den Traktaten und der spanischen Maltechnik. Ebenso Dr. Leticia Ruiz Gómez, Museo del Prado, Madrid, die die Restaurierung des Kartäuserzyklus von Carducho leitete, als auch den ausführenden Restauratorinnen, Ana Parra, Marta Chávez und Charo Fernández vom Restaurierungsatelier ROA, für ihre Hilfsbereitschaft. Werner Beutler, Köln, danke ich für die wertvollen Hinweise zu Carduchos Leben und Werk.

Für die Hilfe bei der Klärung der vielen fachlichen und philologischen Einzelfragen im Rahmen der Übersetzung möchte ich mich an dieser Stelle bei allen bedanken, die mir geholfen haben. Besonders Prof. Dr. Margarita San Andrés Moya und Dr. Sonia Santos Gómez, Universidad Complutense Madrid, für ihre Untestüztung beim Identifizieren verschiedener in den Traktaten genannter Malmaterialien, Prof. Dr. Pilar Roig Picazo, Prof. Dr. Teresa Doménech Carbó und Prof. Dr. Vicente Blau, Universidad Politécnica de Valencia für die Literatur zu Palominos Deckenmalerei in Valencia und den unvergesslichen Besuch vor Ort in der *Basilica de las Desemparadas*, Prof. Dr. Enrique Parra Crego, Universidad Alfonso X. el Sabio, Madrid, für seine Hilfe beim Identifizieren verschiedener in den Texten genannter Pigmente, Jean-Louis Augé, Musée Goya, Castres für die Literatur und das Dokumentationsmaterial zu den beiden Hauptwerken Pachecos, die sich in seinem Museum befinden, Dr. Manfred Fischer, ehem. Leiter der Genbank Obst in Dresden Pillnitz und Rafael Socias i Company, Unidad de Fruticultura, Zaragoza für die Hilfe beim Identifizieren der von Palomino beschriebenen alten Obstsorten im Kapitel über Stillebenmalerei. Ebenso bedanke ich mich bei Dr. Andreas Burmester, Doerner-Institut München und Dr. Lisa Wagner, Victoria & Albert Museum, London, die mir beim Klären verschiedener Pigment- und Farbstoffbezeichnungen halfen und Dr. Felix Scheffler, Madrid, für seine Unterstützung bei der Übersetzung schwieriger kunsthistorischer Passagen der Traktate.

Großer Dank gebührt Dr. María Ángeles Santos Quer, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, für Ihre freundliche Unterstützung bei der Konsultation des Manuskriptes von Pacheco, den Mitarbeitern der Biblioteca Nacional de Madrid für Ihre Hilfe während meines Aufenthaltes vor Ort zwecks Konsultation der nur dort lagernden Editionen und Nuria Arriete, Universitätsbibliothek Pompeu Fabra, Barcelona, für die unermüdliche Hilfe bei der Literaturrecherche.

Einleitung und Autorenauswahl

Die spanischen barocken Quellenschriften zur Kunst sind in maltechnischer Hinsicht bisher kaum bearbeitet, obwohl sie innerhalb Europas und aufgrund ihrer Auswirkungen auf die Kunstaktivitäten in Lateinamerika[1] von Bedeutung sind. Richtig interpretiert verschaffen sie nicht nur Einblick in die ursprüngliche Art und Zusammensetzung der Bildträger, Grundierungen, Farben und Firnisse der spanischen Maler im 17. Jahrhundert und vermitteln somit eine Vorstellung, wie die Gemälde ursprünglich ausgesehen haben mögen. Die Angaben dienen auch als Grundlage für die korrekte Fragestellung bei naturwissenschaftlichen Untersuchungen und für die Interpretation der Ergebnisse.

Die im Rahmen dieser Arbeit übersetzten Texte erscheinen erstmalig in deutscher Sprache. Bislang gibt es nur eine kurze Zusammenfassung der bei Pacheco und Palomino beschriebenen Techniken von Ernst Berger, dessen Interpretationen allerdings zu hinterfragen sind, und eine Resümee der Freskotechnik Palominos in der Dissertation von Sieglinde Starbatty.
Die Autorenauswahl beschränkt sich auf drei in ihrer Zeit angesehene und produktive Künstler: Vicente Carducho (Florenz um 1576 - Madrid 1638), Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda 1576 - Sevilla 1644) und Antonio Palomino (Bujalance 1655 - Madrid 1726). Carducho erhielt seine Malerausbildung im italienischen Künstlerkreis vom Escorial. Unter Philipp III. und Philipp IV. bekleidete er das Amt des Hofmalers (*pintor del rey*). Pacheco, Lehrer und Schwiegervater von Diego Velazquez, lebte in Sevilla, verbrachte aber auch einige Jahre in Madrid und besuchte El Greco in Toledo. Palomino studierte zunächst in Córdoba Theologie, Jura und Mathematik, wechselte aber zur Malerei und wurde 1688 in Madrid ebenfalls zum *pintor del rey* ernannt.

[1] Vgl. hierzu: Siracusano 2005, S.37-41. In verschiedenen Bibliotheken sind die Schriften schon frühzeitig nachweisbar, z.B. Carduchos Dialoge 1648 im Inventar der Bibliothek von Francisco de Ávila in Cuzco (Siracusano 2005, S. 40) oder Pachecos Werk im 1757 erstellten Inventar „*Índice de libros del Colégio Máximo de Cordoba de la Compañia de Jesús“* in Argentinien (Aspell/Page 2000, S. 213). In Chile bittet Manuel de Salas Corbalán 1773 brieflich um Palominos Bände, „damit er seine in Lima begonnene Malerausbildung weiterführen könne“ (Pereira Salas 1965, S. 177).

Zu dessen Aufgaben gehörten auch die mühseligen dekorativen Arbeiten für Feste sowie das Restaurieren der Gemäldesammlung.[2] Voraussetzung für dieses Amt war, dass der Hofmaler alle Techniken beherrschte (Fresko, Öl, Wasserfarben, Marmorimitationen und Vergoldungen).

Carducho und Pacheco gelten als Vertreter des Übergangs vom Manierismus zum Naturalismus, Palomino als Vertreter der Madrider Barockmalerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Von nichtspanischen Autoren wird Palomino mitunter als Vertreter des 18. Jahrhunderts und nicht mehr im Zusammenhang mit dem vorhergehenden gesehen, da der Schnitt meist mit Beginn der Bourbonenherrschaft um 1700 gemacht wird.[3] Dem widersprechen führende spanische Kunsthistoriker. Alfonso E. Pérez Sánchez kritisiert, dass der Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert meist zu einseitig, die spanische Tradition als abgeschlossen und die Eroberung der spanischen Kunstlandschaft durch eingeführte französische und italienische Formen als allgemein gültig dargestellt werde. Dieses Bild treffe jedoch nur auf den engeren Umkreis des Hofs zu, denn die Kirche und Klöster, die in der spanischen Kunst immer eine bedeutende Rolle spielten, bevorzugten weiterhin Arbeiten, die dem traditionellen barocken Geschmack entgegenkamen.[4] Fernando Checa Cremades und José Miguel Morán Turina bezeichnen Palominos Traktat als „ganz und gar" dem Barock verpflichtet.[5] An anderer Stelle nennt Morán Turina es gar „das letzte große barocke Traktat", das sich bezüglich der theoretischen Aspekte nicht so sehr durch neue Ideen auszeichne, dessen Verdienst aber in der Klarheit, der Genauigkeit, der stringenten Systematik und im enzyklopädischen Charakter liege.[6]

Gemeinsam ist den drei Autoren das berufspolitische Engagement für die künstlerische und gesellschaftliche Emanzipation der Malerei und ihre Aufwertung zur *arte liberal*. Deshalb widmeten sie sich in ihren Traktaten hauptsächlich der Nobilität der Malerei und den theoretischen Aspekten. Aber sie beschreiben auch die zu ihrer Zeit gebräuchlichen Maltechniken, Materialien und Arbeitsutensilien. Alle drei befassen sich mit der Ölmalerei, der Freskomalerei und den verschiedenen Techniken der Wasserfarbenmalerei, Pacheco auch mit der Fassmalerei. Da sie jeweils einem anderen Umfeld entstammen, lassen sich durch den Vergleich untereinander lokale oder persönliche Eigenheiten und Allgemeingültiges erkennen. Palomino erwähnt zwar durchaus maltechnische Neuerungen, stellt diesen aber stets die „alten Techniken", die zu Pachecos Zeiten in Gebrauch waren, gegenüber.
Alle drei Traktate wurden bei Erscheinen von ihren Zeitgenossen sehr positiv aufgenommen. Die ältere kunsthistorische Forschung sah aber besonders in Carducho und Pacheco bloße Plagiate

[2] Vizcaína 2005, S. 321 und 333.
[3] Hellwig 1992, S. 80 und Veliz 1998, S. 297.
[4] Pérez Sánchez 1975, S. 18.
[5] Checa/Morán 2001, S. 362.
[6] Morán 1997a, S. 175.

italienischer Kunsttraktate des 16. Jahrhunderts. Heute herrscht Konsens darüber, dass sich die Autoren zwar in vielem an die italienischen Quellen anlehnen, dafür aber praxisorientierter sind, die konkreten spanischen Bedingungen der Kunstproduktion widerspiegeln und deutliche originäre Ansätze zeigen.[7] Dasselbe gilt für die maltechnischen Kapitel, die gewisse Parallelen z.B. zu Vasaris *Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, Bd. 1, *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei* erkennen lassen. Aber auch hier beweisen die spanischen Autoren durch ihre jeweiligen Ergänzungen, dass sie nicht kopieren, sondern von der eigenen praktischen Erfahrung ausgehen.

Im Gegensatz zu den Traktaten gerieten ihre Kunstwerke schnell in Vergessenheit, da sie von den Werken Velázquez', Murillos, Zurbarans u. a. in den Schatten gestellt wurden. Carduchos künstlerisches Schaffen erfährt zurzeit eine Neubewertung im Rahmen der Forschung zur „Madrider Malerei neben Velázquez". Der Prado veranlasste jüngst die Restaurierung des 54 großformatige Leinwände umfassenden Kartäuserzyklus zum Leben des Hl. Bruno, aus dem Kreuzgang von El Paular.[8] Pacheco wurde anlässlich seines 350. Geburtstages in Sevilla mit einer Ausstellung gefeiert[9], und auch Palominos künstlerisches Schaffen stellt sich nach der Restaurierung seiner Kuppelausmalungen in Valencia in neuem Licht dar.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in vier Teile. Auf die Einleitung in das Thema mit Anmerkungen zum Forschungsstand im Bereich spanischer Maltechnik des 17. Jahrhunderts und zu philologischen Fragen im Zusammenhang mit der Übersetzung, folgt der Hauptteil mit Information zum Kontext der Traktate, den Biographien der Autoren und der Übersetzung der maltechnischen Kapitel, einschließlich eines Glossars mit den wichtigsten maltechnischen Termini. Die Arbeit endet mit einer Zusammenfassung der dargestellten Maltechniken.
Der Wunsch, die in den Texten genannten Malmaterialien mit naturwissenschaftlichen Analyseergebnissen zu vergleichen, um die Übersetzung zu untermauern und um eine Aussage treffen zu können, ob und wie weit die Texte der tatsächlichen Praxis entsprechen, ließ sich nur begrenzt erfüllen. Denn die Werke der drei Maler sind bislang kaum untersucht. Die wenigen bisherigen naturwissenschaftlichen Analysen beschränken sich meist auf die Ermittlung der jeweiligen Grundstoffe, (wie z.B. Kupfer für die Grün- und Blaupigmente), ohne auf die genaue chemische Verbindung und die Kristallstruktur einzugehen.
Aber mithilfe der im Rahmen der vorliegenden Übersetzung konsultierten Sekundärliteratur (zeitgleiche Dokumente, Verträge, Rechnungen, Zunftordnungen, Kunsttraktate, damals

[7] Hellwig 1992, S. 79.
[8] Beutler 2006, *El retorno de Carducho a El Paular.*
[9] Valdivieso und Falcón, *Francisco Pacheco: 350 aniversario de su muerte*. Caja San Fernando, Sevilla 1994.

gebräuchliche Pharmakopöen, allgemeine Lexika, Wörterbücher, Handelsbücher und Materialistenlexika) lässt sich belegen, dass die in den Traktaten erwähnten Techniken und Materialien in Spanien damals durchaus üblich waren und die maltechnischen Kapitel deshalb in engem Bezug zur tatsächlichen beruflichen Tätigkeit stehen.

Ziel der Arbeit ist, das Verständnis der maltechnischen Kapitel der drei Autoren zu erleichtern, Zugang zur Diskussion zu verschaffen und weitergehende Forschung anzuregen.

Vorwort zur Übersetzung

Die Übersetzung sollte so nahe wie möglich an den Originaltexten bleiben und auch der Syntax folgen, soweit es die deutsche Sprache zulässt und es dem Verständnis der Darlegungen nicht hinderlich war. Da das Fachinteresse im Vordergrund steht, war die genaue Widergabe des Inhalts bei komplizierten Passagen wichtiger als die Form. Das führte mitunter zu syntaktischen oder noch freieren Verschiebungen des Quelltextes in der Übersetzung, ohne jedoch terminologische Dinge je frei zu behandeln.

Stilistische Eigenarten wie etwa die Verwendung zahlreicher Superlative und redundanter Elemente sind weitestgehend erhalten. Passagen mit unklarer Satzstellung oder inhaltlichen Logik wurden nicht ausgelassen oder geglättet, sondern in Fußnoten kommentiert. Ausdrücke, die sich in keine zielsprachlich angemessene Form bringen ließen, sei es, weil es keine Entsprechung gibt oder weil aus dem Zusammenhang nicht klar ist, was der Autor genau meint, sind ebenfalls in Fußnoten kommentiert. Um Wiederholungen zu vermeiden wurden unklare Termini, die mehrere Autoren verwenden, kursiv gedruckt und im Glossar erläutert. Zudem sind alle Pigmente im Glossar näher erklärt. Für nicht identifizierte Pigmentbezeichnungen sind im Glossar verschiedene Annäherungen vorgestellt.

Die variierenden Schreibweisen der spanischen Termini sind auf die jeweils zitierte Quelle zurückzuführen.

Quellenstudien und naturwissenschaftliche Untersuchungs-ergebnisse an Kunstwerken

Ölmalerei / Skulpturenfassung / Wandmalerei / Wasserfarbenmalerei / Umfassende Werke zu Maltechnik, Arbeits- und Lebenssituation spanischer Maler im 17. Jahrhundert.

Während sich die aktuelle kunstwissenschaftliche Forschung in und außerhalb Spaniens mit den theoretischen Aspekten der spanischen Traktate des 17. Jahrhunderts relativ ausgiebig befasst hat[10], was auch an den neuen und kommentierten Editionen der wichtigsten Traktate abzulesen ist[11], wurde den Kapiteln zur Maltechnik bisher weit weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Jedoch belegt die steigende Zahl von Dissertationen, universitären Forschungsprojekten[12] und Fachtagungen[13] zu maltechnischen Themen und Quellenstudium auf der iberischen Halbinsel, dass das Interesse wächst. Das Publizieren technologischer Untersuchungsergebnisse ist für spanische Restauratoren vergleichsweise schwierig, da es bis auf einige an große Institutionen gebundene Bulletins kaum Möglichkeiten zur Veröffentlichung in spanischer Sprache gibt. In jüngerer Zeit sind es die spanischen Restauratorenverbände und Universitäten mit entsprechenden Studiengängen, die sich für maltechnische Forschung und die Veröffentlichung der Ergebnisse in Form von Artikeln in Tagungsakten, Sonderdrucken oder kleinen Editionen engagieren.

Ölmalerei

Anfang der Neunzigerjahre des 20. Jahrhunderts wurde im Bereich der Ölmalerei auf Leinwand die erste groß angelegte systematische maltechnische Untersuchung an dem Bestand der Werke Velázquez' im Prado unter der Leitung von Carmen Garrido durchgeführt.[14] Gridley McKim-Smith, Greta Andersen-Bergdoll und Richard Newman verglichen die technologischen Untersuchungsergebnisse mit den Quellenschriften von Carducho, Pacheco und Palomino und stießen auf verschiedene Abweichungen. Beispielsweise fiel auf, dass Velázquez sehr viel weniger Pigmente verwendet hat, als sein Lehrer Pacheco, Carducho und Palomino angeben.[15]

---

[10] In deutscher Sprache sind die Forschungsarbeiten der Carl Justi Vereinigung hervorzuheben, namentlich die Dissertationen von Waldmann 1995, Hellwig 1996 und Scheffler 2000a.
[11] Carduchos Traktat wurde 1979 neu herausgegeben, Pachecos 1990 und Martínez' 2006. Nur Palominos Traktat harrt noch einer neuen Bearbeitung.
[12] Unter anderem die Untersuchungen zu historischen Rezepten und der Rekonstruktion künstlicher grüner Kupferpigmente an der Universität Complutense in Madrid unter der Leitung von Margarita San Andrés oder zu den Grundierungsmaterialien in Sevilla im 17. Jh., Gutiérrez *et al., 2005.*
[13] *Investigación en Conservación y Restauración*, Grupo Español IIC, Barcelona 2005, Second International ATSR Symposium „*Art Technological Source Reseach: Towards a New Discipline*", ICOM, Madrid 2006.
[14] Garrido 1992.
[15] McKim et al.1988, S.8.

Skulpturenfassung

Skulpturenfassungen betreffend ist die Dissertation von Domingo Sánchez Mesa Martín, *Técnica de la escultura policromada* von 1971 hervorzuheben. Der Autor beschreibt Techniken aus Granada wobei er sich weniger auf aktuelle Untersuchungen als auf handwerkliche Überlieferung und Quellenschriften bezieht. Sein Vater war Fassmaler, was seinem Buch großen dokumentarischen Wert verleiht. In deutscher Sprache verdient die Dissertation von Irmela Hack von 1970 über die Zusammenarbeit spanischer Maler und Bildhauer in der Altarproduktion im 17. Jahrhundert besondere Erwähnung. Sie durchleuchtet ebenfalls anhand von Verträgen die einzelnen Aufgabenbereiche und Arbeitsschritte bei der Fertigstellung eines Altares.

Naturwissenschaftliche Untersuchungen der verwendeten Materialien sind in verschiedenen Artikeln veröffentlicht, wobei Vergleiche mit den fassungstechnischen Angaben von Pacheco, wie z.B. bei der Untersuchung einer Skulptur von Luisa Roldán, eher selten sind.[16]

Die Publikationen der Forschungsgruppe *Grupo de escultura policromada* in den Tagungsakten des Kongresses in Lissabon 2002 vermittelt einen guten Überblick über den aktuellen Stand der Forschung auf diesem Sektor.[17] Der Gruppe gehören Restauratoren verschiedener spanischer Institutionen an (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico in Sevilla, Servicio de Restauración de la Diputación Foral in Álava, Instituto del Patrimonio Histórico Español in Madrid). Dem Thema der Postizos hat sich Beate Fücker 2005 in ihrer Seminararbeit an der Hochschule für Bildende Künste Dresden widmet.

Wandmalerei

Im Bereich der Techniken der Wandmalerei gehört *El Arte de la Cal* von Gárate von 1993 zu den grundlegenden Werken. Ähnlich wie Sánchez-Mesa Martín stützt er sich weniger auf naturwissenschaftliche Untersuchungen als auf handwerkliche Überlieferung und Quellen.

Die Publikationen der wissenschaftlichen Untersuchung der Wandmalereien Palominos seitens der Technischen Universität in Valencia, die im Rahmen der Restaurierung der Basílica de la Virgen de los desamparados in Valencia erfolgte, bezieht Palominos Angaben in der Auswertung der Ergebnisse ein.[18]

Wasserfarbenmalerei

Die Dissertation von M. Carmen Hidalgo Brinquis von 1978 zur Leimfarbenmalerei Pachecos ist eine der frühesten Arbeiten, die sich mit dem Vergleich der Untersuchungsbefunde am Objekt mit den Anweisungen im entsprechenden Kapitel bei Pacheco befasst.

---

[16] Khandekar 2001.
[17] *Policromía*, *A Escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII*, Lissabon 29-31. Oktober 2002.
[18] Roig/Bosch 2000 und Bosch 2001.

Umfassende Werke zu Maltechnik, Arbeits- und Lebenssituation spanischer Maler im 17. Jahrhundert

Das umfassendste Werk zu den in Spanien angewandten Maltechniken und Materialien der Malerei ab der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts stellt die Dissertation von Rocío Bruquetas Galán von 2002 dar, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Die Autorin stützt sich auf kunsttechnisch relevante Traktate und Dokumente. Sie vergleicht die Kunsttraktate mit zeitgleichen „Geheimnisbüchern", sowie mit Schriften aus dem medizinischen und naturkundlichen Bereich, mit Zunftverordnungen, Verträgen, Bestellungen, Rechnungen, Taxen und Inventaren. Zudem gibt sie Hinweise auf wirtschaftshistorische Handelswege.
Ebenfalls von Interesse sind ihre Publikationen zu Maltechnik und Materialien in der Zeit Phillips II. oder zu Federico Zuccaros Bestellungen blauer Pigmente für die Arbeiten im Escorial aus Italien, die mit (heute noch erhaltenen) Materialproben versehen war.[19]
Ebenfalls editierte und kommentierte sie das anonyme Werkstattbuch mit Anweisungen für Lehrlinge im Malerberuf, das vermutlich vom Ende des 16. Jahrhunderts stammt und ihr bei Recherchen im Archivo General de Simancas buchstäblich in die Hände fiel.[20]

Zur Arbeits- und Lebenssituation spanischer Maler im 17. Jahrhundert gibt es verschiedene Werke. Neben der Dissertation von Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, von 1993, und der Publikation *Pintura y sociedad en la España de Velázquez* von Sánchez Quevedo und Morán Turina von 1999 ist die Dissertation von María Vizcaíno Villanueva *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, von 2006, hervorzuheben, die sich auf Madrider Maler während der Regierungszeit Felipe IV. konzentriert. Die Autorin trug umfangreiches archivarisches Material über Leben und Arbeitsbedingungen der Maler zusammen und wertete es aus.

[19] Bruquetas 1999 und Bruquetas/Presa 1997.
[20] Bruquetas 1998.

Philologische Fragen im Zusammenhang mit der vorliegenden Übersetzungsarbeit

Kunsttheoretische und kunsttechnische Fachsprache / Allgemeine Wörterbücher und Fachwörterbücher zur Kunst / Warenbezeichnungen / Sekundärquellen / Synonyme Verwendung von Pigmentbezeichnungen

Die übersetzten Kapitel enthalten sowohl das Vokabular zum Benennen der Techniken und Materialien als auch das Vokabular zum Beschreiben, Klassifizieren und Bewerten der Kunstwerke.[21] Das erste war durch die praktische Arbeit in den Werkstätten, durch Zunftordnungen, Verträge etc. mehr oder weniger geläufig. Das zweite hingegen war im 17. Jahrhundert in Spanien neu, da man sich bislang wenig mit den theoretischen Aspekten auseinander gesetzt hatte.[22] Es fällt auf, dass die drei Autoren, obwohl sie in unterschiedlichem Umfeld arbeiten, bis auf wenige Abweichungen dieselben Bezeichnungen und Begriffe verwenden.[23]

Während sich das ästhetische Vokabular im Laufe der Jahrhunderte und bei der Übernahme in verschiedene Sprachen im allgemeinen wenig geändert hat[24] sind zahlreiche Fachausdrücke des kunsttechnischen Vokabular des 17. Jahrhunderts aus dem heutigen Sprachgebrauch (sowohl im Spanischen als auch im Deutschen) verschwunden oder haben einen Bedeutungswandel erfahren. Zudem ist hier mit Handelsbezeichnungen und Produktnamen zu rechnen, mit regionalen oder lokalen Bezeichnungen, mit dem Phänomen der so genannten Werkstattsprache, mit orthografischen Abweichungen und Druckfehlern.

Für die Übersetzung der maltechnischen Kapitel ist aber wesentlich mit welchem konkreten Farbmittel oder Werkzeug sich die jeweilige spanische Bezeichnung verbinden lässt. Erschwerend kommt hinzu, dass es keine Garantie gibt, dass in den historischen Texten mit allen Erwähnungen desselben Wortes auch dasselbe gemeint ist, da die damalige künstlerische Fachsprache nicht überregional festgelegt war. Solange die systematische Untersuchung dieses speziellen Vokabulars noch aussteht[25], ist besondere Vorsicht geboten und mitunter nur eine Annäherung an die Bedeutung der einzelnen Termini möglich.

---

[21] Trotz fehlender Normierung kann man hier bereits eine Fachsprache erkennen, da die Bedeutungen der einzelnen Begriffe nur noch für Fachleute verständlich sind und für Laien unzugänglich bleiben. Viele Behandlungen des Themas „Fachsprache“ innerhalb der Linguistik und der Philologien beruhen auf diesem Begriff der Zugänglichkeit, der einen Gegensatz zwischen Fach- und Gemeinsprache auch schon dann eröffnet, wenn die Fachsprache noch nicht normiert ist (Schmitt 1992, S.295).

[22] Vgl. hierzu Rodriguez Ortega, *Maneras y facultades en los tratados de Francisco Pacheco y Vicente Carducho. Tesauro terminológico-conceptual,* 2005*.*

[23] Diese Übereinstimmung erstaunt, da die Sprachgeographie belegt, dass lokale Handwerke oder bäurische Techniken meist ein diatopisch variierendes Vokabular aufweisen (Möhn 1988, S.1030).

[24] Tatarkiewicz 1987, Band 3, S. 439 ff., s.auch Mentijano García 2002 und Rodríguez Ortega 2005.

[25] Die verschiedenen Gründe für die gewisse Rückständigkeit der spanischen Fachsprachenforschung, die zum einen historisch und zum anderen geographisch bedingt sind, erläutert Osdoba folgendermaßen: „Die Erfragung fachsprachlicher Methoden und Theorien stand nie wirklich im Zentrum sprachwissenschaftlicher

Um die Gefahr von Fehlinterpretationen zu reduzieren wurden die Texte der drei Autoren zunächst parallel untersucht ob und wie sie eine bestimmte Bezeichnung verwenden und gegebenenfalls erläutern. Dann folgte ein Abgleich mit Sekundärliteratur, die am Ende des Kapitels vorgestellt ist.

Dieselbe Methode wurde bei schwerverständlichen Beschreibungen komplexer technischer Vorgehensweisen angewendet, die von den Autoren häufig nur fragmentarisch wiedergegeben sind, da sie das nötige Wissen bei ihren damaligen Lesern vermutlich voraussetzen konnten.

Kunsttheoretische Fachsprache

Von Interesse für das theoretische Vokabular ist die 1569 erstmals gedruckte spanische Übersetzung von Vitruvs *De architectura libri decem* von Miguel de Urrea.[26] Bei dem Versuch, die griechischen und lateinischen Ausdrücke ins Spanische zu übertragen fällt laut Salinero auf, dass Urrea keine Ausdrücke zur Verfügung standen, um die vielfältigen Konzepte, die mit den Fachwörtern verbunden sind, wiedergeben zu können.[27] Die für wichtig erachteten Wörter, oder solche, für die die spanische Sprache keine Entsprechung anzubieten hatte, mussten als Fremdwörter in den spanischen Text übernommen werden. Deshalb sind in Urreas Übersetzung zahlreiche Übernahmen der lateinischen Ausdrücke zu finden, denen er jeweils auch die griechische Entsprechung gegenübergestellt, was für die etymologische Untersuchung hilfreich ist.[28] Laut Salinero zeigen das Manuskript der ersten spanischen Übersetzung von Vitruvs *De architectura libri decem* von Lázaro de Velasco um 1555[29] und die Übersetzung von Albertis *I Dieci Libri di Architettura* von Francisco Lozano[30], um 1578, eine weit kühnere Verwendung der spanischen Sprache.[31] Ab 1563 findet man vermehrt hispanisierte griechische und lateinische Ausdrücke[32], Neologismen aber erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts.[33]

Untersuchungen und war immer nur eine Disziplin am Rande. […]. Hinzu kommt das späte Einsetzen der Industrialisierung und technischen Entwicklung in Spanien, das eine verzögerte Bildung der entsprechenden Fachsprachen zur Folge hatte. Die geographischen Ursachen liegen auf der Hand: die enorme Verbreitung der spanischen Sprache und die unterschiedlichen außersprachlichen Einflüsse erschweren die Terminologienormumg und stören eine reibungslose Kommunikation, so dass die einzelnen Fachsprachen Gefahr laufen, nicht mehr als optimales Verständigungsmittel über einen fachlichen Gegenstand fungieren zu können." (Osdoba 2001, S. 24 f). Siehe auch Portús 1997a, S. 157 und Schmitt 1992, S. 307, 310, 321.

[26] Urrea, Miguel de, *De Architectura de Vitruuio traduzido por Miguel de Urrea*, Alcalá de Henares, 1569, Drucklizenz 1582.

[27] Salinero 1968, S. 9.

[28] Salinero 1968, S. 9.

[29] Lázaro de Velasco, *Los diez libros de Architectura de Vitruuio*. Das Manuskript von etwa 1555 befindet sich in der Biblioteca Pública in Cáceres.

[30] Lozano, Francisco, *Los diez libros de arquitectura de Leon Baptista Alberto*, Madrid 1582.

[31] Salinero 1968, S. 9.

[32] Salinero 1968, S. 8.

[33] Salinero 1968, S. 11, nennt z.B. *capirote, recibo, toral* oder *parlatorio*, die in zeitgenössischen Texten über Architektur zwar schon zu finden sind, in den Wörterbüchern aber noch fehlen.

Neuere Untersuchungen zur Entwicklung der spanischen kunsttheoretischen Fachsprache haben Mentijano García 2002 in *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*, und Rodríguez Ortega 2005 in ihrer Dissertation *Maneras y facultades en los tratados de F. Pacheco y V. Carducho: tesauro terminológico-conceptual*[34] publiziert.

Carducho widmet sich im vorliegenden übersetzten achten Dialog sowohl dem technischen als auch dem ästhetischen Vokabular. Durch seine Herkunft, die Ausbildung im italienischen Künstlerkreis des Escorial sowie durch die Lektüre der originalen italienischen und lateinischen Kunsttraktate hatte er Kenntnis der kunsttheoretischen Begriffe der damals ausgefeilteren italienischen Fachsprache. In den beiden Absätzen zu den Bezeichnungen und Ausdrücken der Maler und der Malerei im achten Dialog fällt auf, dass die Begriffe in ihrer Zusammenstellung häufig den einzelnen Kapiteln der *Einführung in die Künste* von Vasaris *Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten,* Bd. 1. entnommen und ins Spanische übertragen sein könnten.[35] Carducho engagiert sich für die Verbreitung und korrekte Anwendung einer Künstlerfachsprache, die in Spanien noch neu war: „zum Nutzen und Vorteil vieler und unentbehrlich, um vielerlei Missstände abzuwenden, so dass sich alle jene freuen werden, die sich dazu bekennen, dass in angemessener und gelehrter Form von den Dingen gehandelt wird …“.[36] Er ordnet und untergliedert die Termini nach ihrem Wesen, ihren Komponenten und ihrem Zweck, was eines der Wesensmerkmale einer Fachsprache ist.[37] Den Schüler lässt er diesbezüglich sagen: „Ich habe […] es so angelegt, dass ich zunächst die Malerei, ihre Arten und ihre Materialien behandele. Letztere sind gemäß ihrer Verwendung in drei Sorten unterschieden. Die einen, um darauf zu malen, die anderen, um damit zu malen und wieder andere dienen als einfache Arbeitsinstrumente. Ich bin dieser Unterscheidung sowohl in der Malerei als auch in der Bildhauerei und der Architektur gefolgt …“.[38]
Allerdings setzt sich Carducho kaum mit Wortbildungsverfahren oder Entlehnung auseinander. Zwar schreibt er, dass es einige Ausdrücke gebe, „die aus dem Italienischen stammen, wie z.B. *esfumar*, *toza*, gofa*, esvelto*, *actitud*, *morbido*, *esbatimiento*, *grafio*; jedoch sind sie in Spanien schon so oft zu hören, dass sie uns zu Eigen geworden sind“.[39] Aber insgesamt trägt er Bewährtes zusammen und vermeidet eigene sprachliche Kreationen: „Auch *trappo* ist ein italienischer Ausdruck, wenngleich auch verändert, und es sei angemerkt, dass er in der Malerei verwendet wird. Er klingt jedoch verächtlich und bezeichnet etwas Verächtliches: Dabei nennen die Maler den schönsten ultramarinfarbenen Umhang der erhabensten Person so. Der Ausdruck

[34] Rodríguez Ortega, 2005
[35] Carducho, 8. Dialog, *[36], [37]*, s. auch *[6], [21]* und *[35]* .
[36] Carducho, 8. Dialog, *[3]*.
[37] Möhn/Pelka 1984, S. 22.
[38] Carducho, 8. Dialog, *[4]*.
[39] Carducho, 8. Dialog, *[42]*.

kommt von *drappo* (das D wurde in T gewandelt) worunter man in Italien einen prächtigen und kostbaren Stoff versteht. Aber da es in Spanien nach einer niederen Sache klingt, würde ich diesen Ausdruck gerne verbieten; doch scheue ich davor zurück, da es bereits ein gebräuchlicher Ausdruck in der Kunst ist".[40]

Nach McKim-Smith hispanisiert er italienische Pigmentnamen, die er von Lomazzo und Vasari übernommen habe und verwendet italienische Schreibweisen bei Wörtern, die 1633 auch im Spanischen existieren, „… so als wolle er sich nicht nur darauf beschränken die einheimische Praxis zu beschreiben, sondern gleichzeitig den Horizont der Spanier erweitern".[41] Allerdings sind Carduchos Pigmentbezeichnungen auf zahlreichen spanischen Dokumenten jener Zeit zu finden, was auf einen allgemeinen Gebrauch hinweist. Aber bei der Aufzählung des verschiedenen Werkzeuge für Bildhauer verwendet er italienische Bezeichnungen, die in Filippo Baldinuccis *Vocabulario Toscano dell'arte del disegno* von 1681 aufgeführt, in spanischen Wörterbüchern der Zeit aber nicht zu finden sind.[42]

Bedauerlicherweise zählt Carducho die Termini lediglich auf, ohne sie zu erläutern oder zu definieren. Aber viele der Ausdrücke sind ein Jahrhundert später sowohl von Palomino als auch in den Fachwörterbüchern zur Kunst kommentiert[43] und sind auch heute größtenteils noch gebräuchlich.

Kunsttechnische Fachsprache

In schriftlicher Form fixiert findet sich das spanische kunsttechnische Vokabular in den Zunftordnungen und anderen mit dem Zunftwesen zusammenhängenden Texten. Neben der Vertrags- und Urkundensprache weisen Protokolle, Erlasse, Verträge[44] oder Rechnungen bereits fachsprachliche Züge auf, wenn es z.B. um Materialvorschriften geht[45], die häufig in spanischen Verträgen im 17. Jahrhundert anzutreffen sind. Pacheco, der, verglichen mit den Madrider Hofkünstlern, in einem eher handwerklichen Umfeld tätig war, zeigt in seinen maltechnischen Kapiteln auch eine sprachliche und inhaltliche Nähe zur Sevillaner Zunftordnung von 1631.

Erste Untersuchungen zum Vokabular der Bauleute und Architekten publizierte Salinero 1968 in seinem *Léxico de los Alarifes de los Siglos de Oro*. Ab Ende des 20. Jahrhunderts häufen sich

---

[40] Carducho, 8. Dialog, *[42]*.
[41] McKim 1988, S. 7.
[42] Etwa *stequi*, *picola, raspa.* Carducho, 8. Dialog, *[46], [47], [52]*.
[43] Palomino 1947, S.1143-1164, Martínez 1788 und Rejón de Silva 1788.
[44] Siehe die Verträge zu Pachecos eigenen Werken bei Rodríguez Marín 1923a, S. 468-472 und Martínez 1932, S. 192-196.
[45] Drozd/Seibicke 1973, S. 20.

Glossare zur Maltechnik im Anhang spezieller Fachbücher und -artikel. Hervorzuheben sind das Glossar von Veliz im Anhang ihrer Übersetzungen der maltechnischen Kapitel,1989, das von Gárate Rojas in *Arte de la cal* von 1993, von José Buces in seiner Abhandlung über die Leim- und Tüchleinmalerei von 2001, sowie die Untersuchungen von Santos Gómez und San Andrés Moya von 2001 zum Vokabular der Zunftordnungen, das Glossar von Bruquetas im Anhang ihrer Dissertation von 2002 und die *Beiträge zu einem Glossar der Polychromie* von García, 2002. Neuzeitliche Wörterbücher zur Kunst gibt es mehrere[46], speziell für den restauratorischen Bereich das Werk von Ana Calvo von 1997 und das mehrbändige *Glossary of art, conservation, materials & techniques, museum studies conservation* von Mireia Xarrié, von 2007. Ein Vergleich der verschiedenen Glossare zeigt aber, dass sich die Autoren bei der Deutung historischer kunsttechnischer Termini mitunter widersprechen und es noch intensiver philologischer Bearbeitung bedarf.[47]

Allgemeine Wörterbücher und Fachwörterbücher zur Kunst

Von den allgemeinen spanischen ein- und mehrsprachigen, sowie den etymologischen Wörterbüchern des 17. Jahrhunderts führen nur einige vereinzelt kunsttechnologische Termini. Hilfreich für die Übersetzungen aus dieser Gruppe waren Covarrubias (1611), Francisco del Rosal (1601), Palet (1604), Oudin (1607), Vittori (1609), Mez de Braidenbach (1670) und aus dem 18. Jahrhundert Terreros y Pando (1786).
Von moderneren Wörterbüchern waren Pagés 1902-1931, Tollhausen 1913, Slabý 2001 und das etymologische Wörterbuch von Corominas 1954 nützlich.

Einhergehend mit der Entwicklung neuzeitlicher Organisationsformen von Technik und Wissenschaften bildeten sich im Lauf des 18. Jahrhunderts die modernen Fachsprachen heraus[48], was sich auch in der Kunst niederschlägt. Regelrechte Kunstfachwörterbücher, wie das *Vocabulario Toscano dell'arte del disegno* von Filippo Baldinucci, 1681 in Florenz erschienen, tauchen im damaligen Europa vermehrt im 18. Jahrhunderts auf. Eines der bekannteren ist das französische *Dictionnaire portatif de Peinture, Sculpture et Gravure* von Pernety von 1757.

---

[46] Fatás 2001.
[47] Bruquetas 2002, S. 473, definiert *gíscola* als wasserverdünnten Leim, Veliz 1986, S. xvii, als knoblauchhaltigen Leim. Nach Buzes 2001, S. 68, sind *sargas* mit Gips grundiert, nach Bruquetas 2002, S. 476, nur mit Leim. *Aguada* definiert García 2002,S. 237 als Grisaillmalerei und einfarbige Pinsel- oder Federzeichnung, Buzes 2001, S. 68, und Calvo 1997 S. 17, als mit Wasser verdünnte Farben. *Lápiz negro* deutet Bruquetas 2002, S. 474, als Graphit, Rivera et al. 1997, S. 186, als schwarzen Tonschiefer.
[48] Hahn 1983, S. 35.

In Spanien setzte die Industrialisierung und technische Entwicklung vergleichsweise spät ein, was auch das Aufkommen der entsprechenden Fachsprachen verzögerte.[49] Dennoch legte Palomino für den künstlerischen Bereich bereits 1724 den Grundstein mit seinem Glossar „*Katalog der ausschließlich zur Kunst der Malerei gehörenden Termini in alphabetischer Reihenfolge, mit ihren Definitionen und lateinischen Versionen zugunsten der Ausländer*", - so der komplette Titel. Seine Definitionen sind nicht nur in den Ende des 18. Jahrhunderts in Spanien aufkommenden Fachwörterbüchern, sondern auch im „*Wörterbuch der Autoritäten*" der 1713 gegründeten und 1714 unter königlichen Schutz gestellten Real Academia Española zitiert. Letztere hatte zum erklärten Ziel die „Eleganz und Reinheit der spanischen Sprache", die sie im 16. Jahrhundert erreicht hatte, zu normieren, fixieren und sie von Neologismen und Gallizismen zu reinigen. Dafür wurde eine Liste mit 110 klassischen Autoren erstellt, die als Autoritäten der spanischen Sprache galten.[50] Aus ihren Werken wurden die Begriffe erfasst und in dem *Diccionario de Autoridades* von 1726 zusammengetragen und kommentiert. [51] Zu den ausgewählten Autoren des 17. Jahrhunderts gehören u.a. Cervantes, Lope de Vega und Calderón. Für alle kunstrelevanten Termini wird Palomino zitiert.[52] Carducho und Pacheco sind nicht erwähnt.

Das erste spanische Wörterbuch, dass sich gesondert mit Fachsprache auseinandersetzt ist das *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* von 1786 von Terreros y Pando. 1788 erschienen die ersten spanischen Kunstfachwörterbücher, die ebenfalls häufig Palominos Glossar zitieren: *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes. Diccionario de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado* von Francisco Martínez und *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores* von Rejón de Silva. Leider widmen sie sich kaum dem kunsttechnischen Vokabular.[53]

---

[49] Osdoba 2001, S. 25.
[50] DRAE 1729, S. LXXXV-LXXXX.
[51] *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo primero. Que contiene las letras A.B.*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726.
[52] DRAE 1729, S. LXXXVIII.
[53] Da es der *Real Academia Española* aus den unterschiedlichsten Gründen nicht gelang separate Fachwörterbücher zu erstellen, wurden die Fachtermini in das gemeinsprachliche 'Diccionario de Autoridades' und später in das 'Diccionario Común' aufgenommen. Allerdings blieb die Aufnahmezahl gering, und die Definitionen sind nicht ausführlich genug. Deswegen wurde 1847 auch die Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (RAC) gegründet, die nur ein Jahr später die Arbeit am sogenannten 'Diccionario de términos técnicos usados en todas las ramas de las Ciencias que forman el objeto de las tareas de la Corporación' begann, aber nie zu Ende führte. Ebenso erging es dem 'Diccionario técnologico hispanoamericano', von dem 1926 ein erster Band erschien, dann allerdings keine weiteren. Das erste vollständig erschienene Wörterbuch ist das 'Vocabulario científico y técnico' von 1984, das Termini aus den Bereichen Mathematik, Physik, Chemie, Biologie und Geologie enthält, und dessen

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Entwicklung der kunsttechnischen Fachsprache in mehreren Schritten erfolgte. Mit jedem einzelnen vollzog sich gleichzeitig eine Veränderung der Ansprüche an das, was Normierung von Fachausdrücken ausmacht. Der erste Schritt in Richtung Normierung war die Integration von Palominos Termini in das *Diccionario de Autoridades.* Der nächste war das Aufkommen der fachsprachlichen Lexikographie Ende des 18. Jahrhunderts. Die heutigen spanischen Fachsprachen der etablierten Hochtechnologie werden seit dem späten 20. Jahrhundert durch normierende terminlogische Institutionen wie *Hispanoterm*, *TermEsp*[54], *Aeter*[55] und *Colte*[56] festgelegt. Ende der 90er gründete das *Ministerio de Cultura* in Zusammenarbeit mit der *Real Academia de Bellas Artes San Fernando* und weiteren Fachleuten eine Kommission für die Normierung der kunsttechnischen Fachsprache, die auch der Katalogisierung der Museumsbestände dienen sollte. Leider wurde das Projekt nicht vollendet.[57]

Warenbezeichnungen

Wenngleich die Iberische Halbinsel seit dem Mittelalter eine große Rolle im Handel mit Künstlermaterialien sowohl im Rohzustand als auch mit Fertigprodukten im überseeischen und innereuropäischen Handel innehatte, steht die Forschung in diesem Bereich erst am Anfang. Nennenswert sind die Untersuchungen über den italienischen Pigmenthandel, die auch spanische Einkäufe berücksichtigen[58] und die laufende Forschung Bruquetas' zum Überseehandel mit Azurit.[59]

Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts waren Venedig und Antwerpen für die spanischen Künstler die wichtigsten Bezugsorte für Künstlermaterialien außerhalb Spaniens. Von den künstlerischen Arbeiten im Escorial sind zahlreiche Lieferungen aus beiden Städten dokumentarisch belegt. Mehrere der erhaltenen Bestellungen sind zweisprachig.[60]

---

normende Bestrebungen u.a. darin liegen, hispanisierte Wörter den fremdsprachlichen Äquivalenten vorzuziehen (Osdoba 1991, S. 26).

[54] Die Forschungs- und Informationsstelle *TermEsp* in Madrid leistet wichtige Beiträge zur Terminologiearbeit in Spanien. 1985 gegründet führt sie die Arbeit ihrer Vorgängerin *Hispanoterm* weiter. *TermEsp* untersteht dem *Consejo Superior de Investigaciones Cientificas* (CSIC) und ist Teil des *Instituto de Información y Documentación en Ciencia y Tecnología* (ICYT) (Arntz/Arranz 1999, S. 1514-1521).

[55] *Asociación Española de Terminología,* www.aeter.org.

[56] *Comisión Lingüistica de la Terminología Española,* 2006 von der Real Academia Española einberufen.

[57] Briefliche Mitteilung (27.7.2009) von Ascención Ciruelos, Gabinete del Dibujo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando.

[58] Krischel 2002, Haller 2004, Burmester/Resenberg 2003, IIC Tagung 2005 in London „*European Trade Painters's Materials to 1700*", Marichal 2007 und Mancini 1996.

[59] Bruquetas, „La obtención de pigmentos azules para las obras de Felipe II: comercio Europeo y Americano". In: *Art Technology, sources and Methods*, Archetype, London 2008, S. 55-63.

[60] Bruquetas 2002, S. 489, Dok. Nr.16.

Sekundärquellen

Obwohl das Vokabular der Warenbezeichnungen auf Bestellungen, Rechnungen oder Handelsinventaren nie explizit vereinbart oder gar kommentiert worden ist[61], können Handelsbücher und -inventare, spezielle Lexika der Materialisten, Pharmakopöen und zweisprachige Bestellungen aus dem Ausland wertvolle Hinweise geben.[62] Eine weitere Quelle sind die Inventarverzeichnisse der spanischen Künstler, die man anlässlich einer bevorstehenden Eheschließung und nach dem Tod angefertigte.

Für komplexere technische Anweisungen, die von den Autoren nur fragmentarisch dargestellt sind, war das Abgleichen mit weiteren Traktaten hilfreich. Dabei fiel auf, dass verschiedene spanische Pigmentbezeichnungen, wenn man sie wörtlich übersetzt, sich mit denen anderssprachiger Traktate decken, z.B. Berggrün, Blasengrün, Lack und Karmin. Diese Parallelen dürften sowohl im innereuropäischen Handel begründet sein, als auch in der steigenden Reisetätigkeit der Künstler und im Gebrauch derselben Literatur.

Für die Übersetzung der maltechnischen Kapitel waren folgende Sekundärquellen spanischer, französischer und deutscher Herkunft des 17. und 18. Jahrhunderts besonders hilfreich und konnten zur Identifizierung verschiedener Materialien beitragen.[63] Da es sich um Quelltexte handelt, die jeweils für unterschiedliche Zwecke gedacht waren, geben sie den auf sie gründenden Aussagen zur Bedeutung eines Begriffs eine umso größere Chance auf Gültigkeit.

1. Zunftordnungen:
   aus Córdoba 1493 und 1543, Zaragoza 1502, Malaga 1611, Madrid 1613, Sevilla 1632.

2. Inventarverzeichnisse von spanischen Künstlern, Apotheken und Geschäften.

3. Spanische Kunsttraktate und Kunstfachwörterbücher
   Francisco de Holanda, *De la Pintura antigua* von 1563; Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura*, 1560, Esteban Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiano*; Rejón de Silva, *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores, 1786-88*; Francisco Martínez, *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes. Diccionario de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado,* 1788 und Diego Antonio Rejón de Silva, *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores, 1788*.

---

[61] Hahn 1983, S. 22 und Krischel 2002, S. 99. In gewisser Weise bilden Pronners Aufzeichnungen in seinem Einnahmen- und Ausgabenbuch, das er als „Verwalter der Malerei" am Hof von Herzog Wilhelm V. von Bayern führte, eine Ausnahme, da sie zumindest eine Zweckgebundenheit anzeigen (Haller 2004).

[62] Siehe hierzu U. Schießl, *Die deutschsprachige Literatur zu Werkstoffkunde und Techniken der Malerei von 1530 bis ca. 1950,* 1989.

[63] Weiterführende Darstellung der Sekundärquellen und deren Anwendung am Beispiel komplexer spanischer Termini in Gramatke 2005. Siehe auch U.Schießl, *Die Bestätigung kunsttechnischer Quellen durch technologische Untersuchungsbefunde*, 1980 und M. van Eikema Hommes, *A Proposal for Classification of Paintings Recipes,* 1996.

4. Nichtspanische Kunsttraktate und Kunstfachwörterbücher:
   Carel van Mander, *Das Lehrgedicht*, 1604; Théodore Turquet de Mayerne, *Pictoria, Sculptoria, Tinctoria, at quae subalternarum artium spectantia*, 1620; Pierre Lebrun, *Récueuil des Essaiers des Merveilles de la Peinture*, 1635; Joachim v.Sandrart, *Der Teutschen Academie*, 1675; Antoine Joseph Pernety, *Dictionnaire Portatif de Peinture, Sculpture et Gravure*, 1757.

5. Handelsbücher:
   Georg Nicolaus Schurtz, *Neu eingerichtete Materialkammer*, 1672; Jacob Savary, *Der vollkommene Kauf- und Handelsmann*, dt. Übers., Genf 1676, Jacques Savary des Brûlons 1723, *Dictionnaire universel de commerce* und die deutsche Übersetzung von 1741 *Allgemeine Schatz-kammer der* Kauffmannschafft, Gottfried Christian Bohn, *Neueröffentes Warenlager*, 1763; August Schumann, *Compendiöses Handbuch für Kaufleute oder encyklopädische Uebersicht alles Wissenswürdigen im Gebiet der Handlung*, 1796.

6. Pharmakopöen:
   Pedanius Dioskurides, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortiferos*, ins Spanische übersetzt und kommentiert von Andrés Laguna 1570; Felix Palacios, *Palestra pharmaceutica chymico-galenica,* 1706; Nicolas Lemery, *Pharmacopée universel,* 1717.

7. Materialistenlexika:
   Francisco Ximénez*, Quatro libros De la naturaleza, y virtudes de las plantas, y animales que estan receuidos en el vso de medicina en la Nueua España, [...] traduzido y aumentados […], por Fr. Francisco Ximenez*, Mexiko 1615; Pierre Pomet, *Histoire génerale des drogues* (…), 1694, die Deutsche Übersetzung: *Der aufrichtige Materialist und Specerey-Händler von Peter Pomet*, 1717, Nicolas Lemery, *Dicctionnaire, ou traité des drogues simples* 3.ed., 1716; Johann Jacob Marxen, *Teutsch Material-Kammer,*1687; Michael Bernhard Valentini, *Museum Museorum Oder vollständige Schau=Bühne aller Materialien und Specereyen […*], 1704; Johann Woyt, *Schatz-Kammer medicinisch-und natürlicher Dinge*, 1709.

8. Hausväterliteratur:
   Fray Miguel Agustin, *Libro de los secretos de agricultura, casa de campo y pastoril*, Barcelona, 1722.

9. Allgemeine Lexika und Enzyklopädien:
   Horozco Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o* española; Diccionario *de Autoridades de la Real Academia Española*, 1729-1739; Johann Heinrich Zedler, *Großes Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bisher durch menschlichen Verstand und Witz erfunden worden*, 1737; Varrentrapp und Wenner, *Deutsche Enzyclopädie oder allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften* 1780; Johann Georg Krünitz, *Ökonnomisch-technologisches Enzyklopädie*, 1773.

10. Bücher über Bergbau und andere Berufe:
    Georgius Agricola, *De Re Metallica* […], Basel 1556; Juanelo Turriano, *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas*, 1560; Alonso Barba, *Arte de los Metales*, 1640.

Synonyme Verwendung von Pigmentbezeichnungen

Die wesentlichen Merkmale einer Fachsprache sind die Tendenz, die Welt des Faches in kleinste Begriffsparzellen zu zerlegen, sowie die Tendenz zur Monosemie. Je differenzierter die begriffliche Zerlegung, umso ungünstiger wirkt sich die Polysemie aus, die durch Unentschiedenheit eines einzelnen Künstlers oder einer lokalen Künstlergemeinschaft oder aber

durch unterschiedlichen Sprachgebrauch verschiedener Regionen zu Stande kommt. Die Normiertheit der Fachbegriffe ist für die Beurteilung von Aussagen ein ungedingt förderlicher Faktor, dessen Abwesenheit zu Umwegen und größeren Schlussfolgerungsketten zwingt, auf denen zeitgenössische Zuweisungen, die einer Zeit vor der Normierung angehören, dann beruhen müssen. Ähnlich wie es Brachert für den deutschen Sprachgebrauch im *Lexikon der historischen Maltechniken* von 2001 belegt, ist auch in Spanien damit zu rechnen, dass für dieselbe Substanz unterschiedliche Bezeichnungen verwendet wurden und dass umgekehrt mit einer Bezeichnung unterschiedliche Substanzen gemeint sein konnten. Zudem waren in Spanien je nach Art des Textes neben den einheimischen spanischen Bezeichnungen auch lateinische, italienische, hispanisierte italienische oder französische und flämische Bezeichnungen üblich. Pigmentbezeichnungen in Zunftordnungen, Verträgen und Traktaten sind etymologisch oft auf arabischen Ursprung zurückzuführen.[64] In medizinischen Texten oder Apothekeninventaren ist hingegen oft die lateinische Bezeichnung, in Bestellungen für Künstlermaterial aus Italien und Flandern auch die jeweils fremdsprachlich angepasste Form zu finden. Spanische Pigmentbezeichnungen auf Bestellungen aus Italien weisen mitunter Parallelen zu der italienischen Pigmentnomenklatur Lomazzos auf.[65]

Tabelle 1: Synonyme Verwendung von Pigmentbezeichnungen

Spanisch (in Verträgen, Zunftordnungen und Traktaten)	Lateinischen Ursprungs (Plinius/Vitruv) (in medizinisch/pharma-zeutischen Texten)	Italienischen Ursprungs (auf Bestellungen)	(auf Bestellungen aus Flandern)	(deutsche Übersetzung)
Jalde (nach Rae 1734 von frz. jaune: Gelb)	*oropimente, sandyx*			Auripigment
Albayalde (arab.)	*cerusa*		*blanco de plomo*	Bleiweiß
Verde vexiga		*Pasta verde, agua verde*		Blasengrün
Carmesí (arab.)				Karmin
Azarcón (arab.)	*Minio, Sandice, sandaráca*	*minio*		Mennige
Almagra (arab.)		*tierra roja*		Rote Erde
Espalto, bitumen	*lapis judaico*	*spalto*		Asphalt
Añil (arab.), indigo		*indico*		Indigo
Alhucema (arab.)	*espliego*			Großer Speik

[64] Gómez-Moriana 1973, S. 17ff, und Corriente 1995.
[65] Bruquetas 2002, S. 147.

II. Zu den Autoren und Übersetzung der maltechnischen Passagen der drei Traktate.

Kontext der Traktate

Anliegen und Vorbilder / Informationsgehalt zur Maltechnik

Das 17. Jahrhundert ist als Siglo de Oro der Kunst und Literatur in die Kulturgeschichte Spaniens eingegangen, als eine Epoche, in der Maler wie Velázquez, Murillo und Zurbarán und Dichter wie Lope de Vega, Quevedo, Góngora und Calderón einen außergewöhnlichen Beitrag zur europäischen Kunst und Kultur geleistet haben. In dieser Zeit entstanden auch die bedeutendsten spanischen Traktate zur Malerei. Die allgemeine Geschichtswissenschaft hingegen sieht das gesamte 17. Jahrhundert in Spanien als Epoche des Niedergangs. Während die Historiker des vorletzten Jahrhunderts hierfür religiöse oder geistesgeschichtliche Erklärungen heranzogen, dominiert seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts die ökonomische Begründung: Kriege, wirtschaftliche Fehlplanung und die verschärfte Steuerpolitik unter Philipp IV.[66]

Die Probleme im Bereich der Kultur und den Wissenschaften waren nicht geringer. Durch die zunehmende religiös begründete Animosität gegenüber dem Ausland und der seit der Mitte des 16. Jahrhundert herrschenden Intoleranz im Inland war die intellektuelle Freiheit in Spanien stark eingeschränkt. Die Folge war die geistige Isolation des Landes von jeder Bewegung, welche im übrigen Europa neue Errungenschaften auf dem Gebiet der modernen Naturwissenschaften und den Siegeszug der neuzeitlichen Philosophie bedeutete.[67] Bereits zu Beginn seiner Regierungszeit hatte Philipp II. (1556-1598) eine Reihe von Dekreten erlassen, deren Langzeitfolgen sich im 17. Jahrhundert deutlich bemerkbar machen sollten. Dazu zählten das Verbot von 1559 für spanische Studenten, an ausländischen Universitäten zu studieren, das Leseverbot heterodoxer Literatur und das Verbot der Einfuhr ausländischer Bücher in spanischer Übersetzung. Jeder intellektuelle Kontakt mit dem als häretisch diffamierten Europa wurde gemieden. Der kompromisslose Kampf gegen reformerische Strömungen hatte in Spanien bereits Jahrzehnte vor dem Tridentiner Konzil (1545-1563) eingesetzt. Mit der Inquisition hatten die spanischen Könige eine Einrichtung von großer Wirksamkeit geschaffen, mit der sie

---

[66] Hellwig 1996, S. 23.

[67] Machamer, „*Die philosophische und wissenschaftliche Revolution und das Zeitalter des Barock*“, Wien 2001. In: Burgard (Hrsg.*), Barock: neue Sichtweisen einer Epoche,* 2001; Checa, Morán, *El Barroco*, Istmo, Madrid 2001; Alcalá-Zamora, *La vida cotidiana en la España de Velázquez,* Temas de Hoy, Madrid 1999 und Rodríguez de la Flor, *Barroco - Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680),* Cátedra, Madrid 2002.

gleichzeitig den königlichen Zentralismus und die katholische Rechtgläubigkeit stärken konnten.[68]

Unter Philipp III. (1598-1621) erfolgte in gewisser Hinsicht eine Liberalisierung. Zu Beginn des Jahrhunderts konnte sich wieder eine öffentliche Meinung bilden, die auch toleriert wurde.[69] Das höfische Umfeld, attraktiv für Schriftsteller und Dichter, förderte die Entwicklung eines höheren Statusbewusstseins, mehr als es den Kollegen in der Provinz möglich war. Inspiriert von den berufspolitischen Erfolgen der italienischen Künstler forderten die Madrider Künstler Änderungen ihrer Situation durch bessere Ausbildung und die Gründung von Akademien als Alternative zu der mittelalterlichen Zunftordnung.[70] Ihr Beruf sollte den *artes liberales* zugezählt werden, denn mit der gesellschaftlichen Einstufung als Handwerker wollten sie sich nicht mehr abfinden. Für ihre Werke mussten sie die Handwerkssteuer, die *alcabala*, zahlen, die einen Großteil der regelmäßigen Einkünfte der Krone bildete.[71] Dabei war es weniger die finanzielle Mehrbelastung, die sie verstimmte, als die Herabstufung zu bloßen Handwerkern und die Tatsache, dass der kreative Prozess, die schöpferische und intellektuelle Leistung, zu einer manuellen Tätigkeit abgewertet wurden. [72] Die Maler definierten ihre Tätigkeit als ebenbürtig mit derjenigen der Dichter, die zu den *artes liberales* zählte. Im Laufe des 17. Jahrhunderts weigerten sich verschiedene Maler, die Handwerkssteuer zu zahlen.[73] Carducho schaffte es in einem acht Jahre dauernden Musterprozess schließlich, 1633 die Künstler von dieser Steuer zu befreien.[74] Unterstützung in diesem berufspolitischen Bestreben erhielten die Künstler von Literaten, Historikern und Politikern, die apologetische Schriften, Kurztraktate, Poeme und *memoriales* verfassten, die sie dem König unterbreiteten.[75] Auch in verschiedenen Novellen und Theaterstücken nahmen die Schriftsteller Aspekte der aktuellen Diskussion über Kunst auf: Die Frage nach dem Ursprung der Malerei, was gute und was schlechte Malerei sei und die Gleichstellung der Malerei mit der Dichtkunst.[76] Gleichzeitig formte sich ein neues Kunstpublikum, das den tieferen Sinn des Dargestellten zu erkennen und zu verstehen fähig war.[77] Für diese Gruppe war die Wahrnehmung eines Kunstobjektes ein intellektueller Akt, der spezifische Bildung voraussetzte, die es dem Betrachter auch ermöglichte, über Kunst zu

---

[68] Po-chia Hsia 1998, S. 63.
[69] Hellwig 1996, S. 28.
[70] Vizcaína 2005, S. 385-396; Martín González, *El Artista en la sociedad española del siglo XVII, Ensayos Arte Cátedra, Madrid 1993;* Sánchez Quevedo, Morán Turina, *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*, Akal, Madrid 1990.
[71] Hellwig 1996, S. 50.
[72] Hellwig 1996, S. 56.
[73] Palomino erwähnt El Greco, Vicente Carducho, Caxés und Angelo Nardi. Siehe auch Waldmann 1995, S. 27.
[74] Sanchez/Morán 1999, S. 117-122 und Hellwig 1996, S. 50. und Gallego 1995, S. 115-139.
[75] Portús, 1997c, S. 83-92 und Hellwig 1996, S. 227.
[76] Portús schrieb seine Dissertation zu diesem Thema, wobei er sich auf Lope de Vega konzentrierte: *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, 1999. Vgl auch Portús 1997b, S. 131-155.
[77] Gállego, *Visión y simbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Ensayos Arte Cátedra, Klincksieck, Madrid 1996

urteilen. Der größte Teil des Publikums war allerdings nach wie vor die eher ungebildete Masse, die sich leicht und gerne durch Farbenpracht und Pomp beeindrucken ließ. Für sie wurden aufwendige Theateraufführungen und Feste veranstaltet, die der politischen und religiösen Macht Gelegenheit boten, ihre Ideologie zu zementieren.[78]

Im Gegensatz zu Madrid entstanden in Sevilla, dem zweiten großen Kunstzentrum Spaniens, weder *memoriales*, in denen die Gründing einer Akademie gefordert wurde, noch wehrten sich die Künstler gegen die Besteuerung. Die rein praktische Ausbildung und die Einbindung in das Zunftwesen waren für die Sevillaner Künstler anscheinend nicht so brisant wie für ihre Kollegen am Hof. Pacheco verteidigte zwar den Rang der Malerei als freie Kunst, beharrte aber auch mehrfach auf dem Einhalten der strengen Zunftordnungen.[79]

Anliegen und Vorbilder der Traktate

Die Mehrzahl der spanischen Traktate entstand in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Sie wurden überwiegend in den künstlerischen Zentren Madrid, Sevilla und Zaragoza verfasst und stellten sich vor allem in die Dienste der Maler. Ihr Anliegen war in erster Linie die Aufwertung der Malerei durch Herausstellen der intellektuellen Tätigkeit. Dabei orientierten sich die Maler sowohl an ihren italienischen Kollegen, die sich im 16. Jahrhundert aus dem Zunftwesen befreit hatten, als auch an Schriften aus der Antike, in der die Kunst ebenfalls zu den *artes liberales* zählte. Folglich zitieren Carducho, Pacheco und Palomino u.a. Plinius den Älteren (*Naturalis historiae)*[80], Vitruv (*De Architectura libri decem*)[81] und verschiedene italienische Schriften des 15. und 16. Jahrhunderts, wie Leon Battista Alberti (*Della Pictura*, 1436), Leonardo da Vinci (*Il trattato della Pittura*, um 1500), Benedetto Varchi (*Due Lezzioni*, 1546), Paolo Pino (*Dialogo della Pittura*, 1548), Antonio Francesco Doni (*Disegno*, 1549), Lodovico Dolce (*Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, 1557), Giorgio Vasari (*Vite*, *Ed.* 1568), Giovanni Paolo Lomazzo (*Tratatto dell'arte della pittura, scoltura er architettura*, 1584) und Federico Zuccaro (*Idea de scultori, pittori et architetti*, 1607), sowie die gegenreformatorischen Traktate von Giovanni Andrea Gilio (*Due Dialogi*, 1564), Gabriele Paleotti (*Discorso intorno alle Imagini sacre e profane*, 1582)*,* Raffaelo Borghini (*Il Riposo*, 1584) und Giovanni Battista Armenini (*De' veri*

[78] Portús 1997c, S. 85.
[79] Hellwig, 1992, S. 84.
[80] Plinio, *De la historia natural de los animales*, übersetzt von Jerónimo Gómez de Huerta, Madrid, 1599. *Libro nono de la historia natural*, übersetzte er 1603; *Historia natural, I-XI*, 1624 und *Historia natural, XII-XXXVII* 1629.
[81] Vitruvio. *De Architectura;* übersetzt von Miguel de Urrea, Alcalá, 1582.

precetti della pittura, 1587). Aber auch Dürer (*De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum*, 1532) und van Mander (*Het Schilder Boeck*, 1604)[82] werden rezipiert.[83]
Da sich die spanischen Autoren mit ähnlichen Problemen wie ihre italienischen Berufskollegen 100 Jahre zuvor beschäftigen, haftete ihren Traktaten für lange Zeit das negative Urteil an, bloße Plagiate der italienischen Schriften zu sein.[84]

Palomino zählt auf acht Seiten[85] eine erstaunliche Anzahl ihm bekannter Kunsttraktate auf, die er selbst besaß oder bei Freunden eingesehen habe.[86] Geordnet nach Sprachen nennt er neben den oben aufgeführten z.B. Boltz von Rufachs *Illuminirbuch* (1562), Henry Peachams *The Gentlemans Exercise* (1634), Abraham Bosses *Sentimens sur la distincion des diverses manières de Peinture, Dessein, et Gravure* (1649), Jean Cousins *Livre de Portraiture* (1656), Johannes Scheffers *Graphice id est de arte pingendi; liber singularis; cum indice necesario* (1669), Henri Testelins *Sentimens des plus habiles peintres du temps, sur la pratique de la peinture* (1680), Joachim de Sandrarts *Academia Nobilissime Artis Pictoris* (1683), André Félibiens *Entretiens sur les vies er sur les ouvrages des plus excellents peintres ancien et modernes […]* (1685), Charles Alphonse Dufresnoys *De arte graphica* (1695), Nicolas Langlois' *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages* (1699), Andrea Pozzos *Perspectiva pictorum et architectorum* (1700) und Roger de Piles' *Cours de Peinture par principes* (1708)

Information zur Maltechnik

Im Bestreben, die Malerei aus den *artes mecánicas* zu lösen und in die *artes liberales* zu erheben, ist verständlich, dass die praktischen Aspekte in der Kunstliteratur in den Hintergrund treten. Bereits im 16. Jahrhundert ist diese Tendenz spürbar. Holanda benennt in seinem Traktat *De la Pintura antigua* von 1563[87] lediglich die Farben[88] und die verschiedenen Maltechniken.[89]
Guevara bezieht sich in seinen *Comentarios de la Pintura* von 1560 stets auf die technischen

---

[82] Von van Manders *Het Schilderboek*, Haarlem 1604, gab es laut Bassegoda Teilübersetzungen (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 33). Palomino erwähnt die Ausgabe von 1618, Amsterdam (Palomino, Ed. Aguilar, S. 261).
[83] Hellwig 1992, S. 82.
[84] Siehe Menéndez Pelayo *Historia de las ideas estéticas en España*, 1940 Band 2, S. 406-411. Nach Scheffler 2000a, S. 54-55, ließ sich die ältere Forschung von einem italozentrischen Weltbild beeindrucken, ohne die konkreten spanischen Bedingungen der Kunstproduktion zu hinterfragen. Zum häufigsten Klischee in dieser Darstellung wurde dabei die Erklärung von Carduchos Naturalismusfeindlichkeit, neben dem altmodischen Verhaftetsein in Normen der Spätrenaissance und des Manierismus, aus der Rivalität zu Velázquez.
[85] Palomino, Ed. Aguilar, S. 255-263.
[86] Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 262.
[87] 1548, veröffentlicht 1896 von Joaquín Vasconcelos, Oporto.
[88] Ed. Sánchez, 2003, S. 108-109 „*De los Colores*".
[89] Ed. Sánchez, 2003, S. 132-139 „*De todos los géneros y modos del pintar*".

Angaben, die er bei Plinius und Vitruv findet.[90] Lediglich im Kapitel zur Freskomalerei vergleicht er sie mit den seinerzeit gebräuchlichen Techniken und Materialien.[91]

Im 17. Jahrhundert befassen sich nur Pablo de Céspedes 1608[92], das portugiesischsprachige Traktat von Felipe Nuñez von 1615, Carducho 1633 und Pacheco 1649 neben der Theorie auch mit Maltechnik. Anfang des 18. Jahrhunderts publiziert Palomino ein regelrechtes Lehrbuch im heutigen Sinne, in dem er die Theorie und Praxis klar gliedert und didaktisch aufbereitet.

Für die praktische Ausbildung innerhalb einer Werkstatt dienten während der ersten Lehrjahre kleine handschriftliche Lehrbücher, von denen zwei überliefert sind. Das ältere *Reglas para pintar* ist ein anonymes Manuskript vom Ende des 16. Jahrhunderts und wurde von Rocío Bruquetas 1998 mit Kommentaren neu editiert. Etwas jünger ist das anonyme und titellose Manuskript *Un tratado de Pintura anónimo y manuscrito del siglo XVII*, das M. V. Sanz kommentierte und 1978 publizierte. In knapper Form sind in beiden Büchlein die damals üblichen Maltechniken und Materialien beschrieben, die mit den Angaben in den Traktaten übereinstimmen. Zusätzlich enthalten die Werkstattbücher ikonografische Angaben.

Nähere Angaben zu den Ausgangsmaterialien sowie zur Aufbereitung sucht man aber sowohl in den Traktaten als auch in den Werkstattbüchern vergebens, da Künstlermaterialien bereits im 16. Jahrhundert gebrauchsfertig gekauft werden konnten. Pacheco erwähnt lediglich sieben Rezepte für Firnisse, da diese besser frisch angesetzt verbraucht und deshalb vom Künstler selbst hergestellt werden sollten. Erst Palomino thematisiert den Wissensverlust und betont wiederholt, wie wichtig es sei, über die Materialien Bescheid zu wissen, um die Qualität beurteilen und die Produkte im Notfall selbst herstellen zu können. Aus diesem Grund gibt er detaillierte Anweisungen zur Herstellung von Pinseln, Zeichenkohle, Pigmenten, Farblacken und Firnissen.

Zitierte Autoren in den maltechnischen Kapiteln

Auch in den maltechnischen Kapiteln häufen sich Zitate von Plinius (*Historia Naturalis*, vornehmlich aus dem Buch 35, *Farben, Malerei und Plastik*) und Vasari (*Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten,* Bd. 1. *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei*). Carducho zitiert im 8. Dialog zwar beide, gibt aber keine Hinweise auf die Autoren. Ferner verweist er den interessierten Leser für weitere Ausführungen auf Vitruv (*De Architectura*) und Ferrante Imperato (*Dell'Historia Naturale*, 1599).

Pacheco bemüht sich stets, die Quellen in Marginalien anzugeben. Neben Plinius und Vasari zitiert er Leonardo da Vincis *Dokumente* (laut Bassegoda handelt es sich um eine

[90] Um 1560, veröffentlicht 1788 von Antonio Ponz.
[91] Gevara Ed. 1948, S. 162-188 „*Del aparejo*".
[92] Céspedes 1608, *Carta sobre la pintura a Francisco Pacheco*, veröffentlicht von Ceán Bermúdez, A., als Anhang seines *Diccionario de los profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, Ed. 1965, Band 5. S. 344-352, *Poema de la Pintura*, S. 324-343.

handschriftliche Abschrift des *Tractato de pictura*)[93], Leon Battista Alberti, Pedanios Dioskurides (*De Materia medica*), Lodovico Dolce, Paolo Pino, und aktuelle spanische Literatur geschichtlichen und religösen Inhalts, wie José Sigüenza (*Tercera Parte de la Historia de San Jerónimo*), Pedro Mejía (*Silva de varia lección)* und Angelo Roca (*De particula crucis*). Im vierten Kapitel zitiert er van Mander im Zusammenhang mit van Eyck als Erfinder der Ölmalerei.[94] Seine Kritik an El Grecos freier Pinselführung erinnert stark an van Manders Beschreibung der Malweise Tizians im *Lehrgedicht.*[95]

Palomino zitiert neben Plinius in den übersetzten maltechnischen Kapiteln Johannes Scheffer und Charles Alphonse Dufresnoy. Die lateinische Version der zitierten Textpassagen fügt er in Fußnoten ein, die in der vorliegenden Übersetzung mit abgedruckt sind. Auch er beruft sich auf van Mander (Het Schilderboek) wenn es um van Eyck als Erfinder der Ölmalerei geht.[96] Im Kapitel über Freskomalerei sind verschiedene Parallelen zu Andrea Pozzos *Perspectiva pictorum et architectorum* zu erkennen, allerdings ohne Hinweise auf den Autor.

Pachecos und Palominos Kapitel sind eine Art Synthese der jeweils eigenen Erfahrung und verschiedenster Schriften und Erkenntnisse anderer Autoren und Künstler, was aber dem Wahrheitsgehalt bezüglich der spanischen Arbeitsbedingungen keinen Abbruch tut. Die bei Vasari beschriebenen Maltechniken sind in geringfügig abgewandelter Form auch in Spanien im 17. Jahrhundert noch geläufig (was auch die oben genannten Werkstattbücher bestätigen) und werden von den spanischen Autoren minutiös beschrieben - unter Einbindung eigener oder spezifisch spanischer Ergänzungen oder Abweichungen. Dadurch wird deutlich, dass die spanischen Traktate keine Abschriften sind, sondern die eigene berufliche Praxis widerspiegeln. Wenn Pacheco Vasari (und Briefe von Céspedes) im Kapitel über Freskotechnik zitiert, in der er selbst – wie viele seiner spanischen Kollegen- keine eigene Erfahrung hatte, geschieht das vornehmlich, um sein Buch zu komplettieren. Menéndez schreibt, dass Palomino in den technischen Kapiteln ganze Textpassagen von Scheffer wortwörtlich übersetzt habe.[97] Bei den beiden von Scheffer ausgewiesenen Zitaten handelt es sich um eine bereits bei Plinius beschriebene Anekdote und eine Anweisung allgemeiner Natur zum Porträtieren. In wieweit er sich aber auch an Scheffers maltechnische Angaben und Erläuterungen zu Pigmenten und Farbstoffen hält, müsste mit dem lateinischen Original abgeglichen werden.

---

[93] Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S.33.
[94] Da das vierte Kapitel keine maltechnische Information enthält, ist es nicht übersetzt.
[95] Siehe vorliegende Übersetzung: Pacheco Kapitel 5, *[12]*.
[96] Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 98.
[97] Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España,* Band 4, 2. Ed. 1904, S. 266.

VICENTE CARDUCHO

(1576 Florenz - 1638 Madrid)

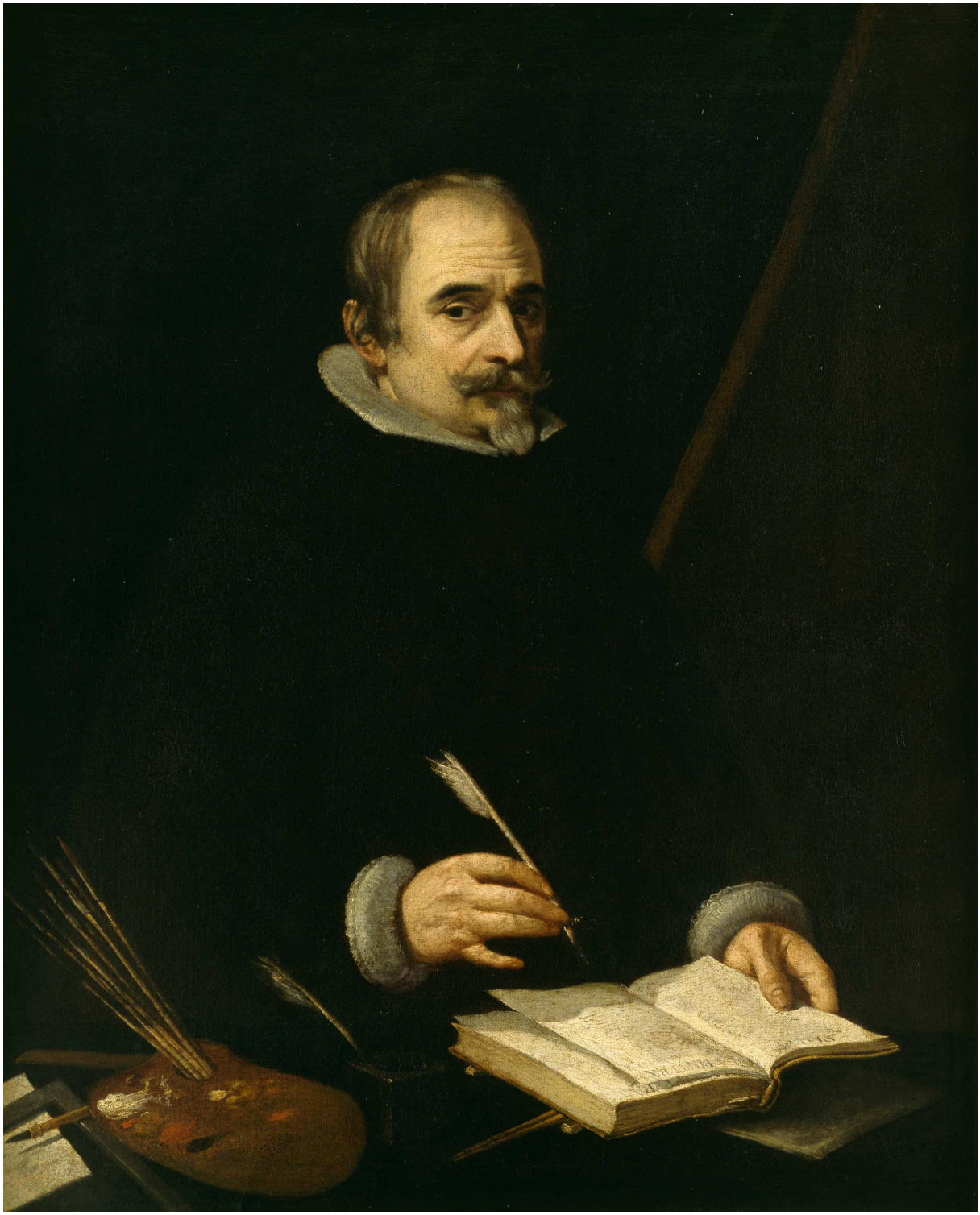


Abb.1 Vicente Carducho, Selbstbildnis, um 1633, Culture and Sport Glasgow (Museums), The Stirling Maxwell Collection, Pollok House.

VICENTE CARDUCHO

Zum Autor

Zum künstlerischen Werk / Publikationen zum Leben und Werk Carduchos / Publikationen maltechnischer Untersuchungen.

Vicente Carducho wurde 1576 in Florenz geboren. Auf die Iberische Halbinsel kam er im Alter von neun Jahren mit seinem Bruder Bartoloméo Carducho, der Mitarbeiter in Federigo Zuccaros Werkstatt war und diesen 1585 für einen Auftrag von Philipp II. für künstlerische Arbeiten im Escorial begleitete. Vicente wuchs im italienischen Künstlerkreis im Escorial auf und erlernte dort den Beruf des Malers. Während Zuccaro 1579 Spanien wegen Unstimmigkeiten mit Philipp II. wieder verließ[98], blieben die Gebrüder Carducho und machten Karriere, beide erlangten das Amt des Hofmalers. Carducho leitete eine große Werkstatt mit zahlreichen Mitarbeitern und Schülern. Laut Palomino gab es in Spanien keinen Künstler, von dem mehr Werke in der Öffentlichkeit zu sehen waren.[99]

Das nach seinem Tod angefertigte Inventarverzeichnis[100] zeigt ihn als wohlhabenden, religiösen und belesenen Mann. Es belegt ebenfalls, dass Carducho eine der bestausgestatteten Werkstätte in Madrid führte.[101] Seine Bibliothek umfasste 307 Titel (zum Vergleich: Velázquez besaß nur 156) und weist auf eine umfassende Bildung, weit über das Fachgebiet des Malers hinaus. Neben den klassischen Werken der Kunsttheorie (Vitruv, Vasari, Zuccaro, Vignola, Serlio, Alberti, Butron, Lomazzo, Valverde, Dürer (*De Simetria et physiognomia*) und Céspedes), besaß er zahlreiche Bände zu philosophischen, wissenschaftlichen und religiösen Themen.[102] Seine 1608 geschlossene Ehe mit doña Francisca Benavides blieb kinderlos. Jusepe Martínez charakterisiert ihn in seinen *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* von 1675 als „von feurig-lebendigem Aussehen, angenehm-geselligen Gesprächsformen, höflich und tief religiös“.[103] Unter seinen zahlreichen Schülern ragen Francisco Collantes, Felix Castello, Pedro de Obregón und Francisco Rizi hervor.

Zum künstlerischen Werk

Carducho arbeitete zunächst als Dekorationsmaler für höfische Feste[104], anschließend als Kulissenmaler am königlichen Theater in Valladolid, wohin der Hof nach dem Tod Philipps II.

---

[98] Mulcahy 1987.
[99] Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 851.
[100] Publiziert von Maria Luisa Caturla 1968-69.
[101] Vizcaína 2005, S. 111.
[102] Carducho, Ed. Serraller 1979, S. XX und Beutler 1997, S. 23.
[103] Martínez, Ed. Ara 2006, S. 234.
[104] Über das Aussehen dieser ephemeren Kunstwerke, die ein großes Einkommen der Maler ausmachten, geben allein grafischen Druckwerke und literarische Beschreibungen Auskunft, die damals zum Ruhm der Veranstalter veröffentlicht wurden. Zeichnerische Entwürfe sind nur selten überliefert (Carrete Parrondo

umgezogen war. Hier arbeitete er eng mit Dichtern und Schriftstellern zusammen und schloss Freundschaft mit Montalbán, Lope de Vega, Jáuregui und Valdivieso[105], die später Gedichte für sein Traktat beisteuerten.

1606 arbeitete er an Deckengemälden der Kapelle des königlichen Pardo-Palasts in Madrid. Nach dem Tod seines Bruders wurde er 1609 als dessen Nachfolger von Philipp III. zum *pintor del rey*[106] ernannt. Carduchos erste Arbeit in seinem neuen Amt war die Vollendung der Gemälde der Palastgalerie, für die sein Bruder noch die Kartons angefertigt hatte. 1610 malte er die „Predigt des Johannis des Täufers", die er erstmals mit *pictor regis* signierte.[107] Es folgten zahlreiche Aufträge für Altargemälde: 1611 für El Parral in Segovia[108], 1613 für das Kloster de la Encarnación in Madrid, 1615 für die Kathedrale von Toledo, 1618 der Hochaltar in Guadalupe (Extremadura), 1619 der Altar der St. Sebastianskirche in Madrid, 1622 der Altar der Kirche de Las Carboneras in Madrid, 1625 die Gemälde für das Kloster El Pardo und 1626 der 54 großformatige Leinwände (3,45 x 3,15m) umfassende Gemäldezyklus für El Paular, den er sechs Jahre später vollendete. Die 54 Gemälde wurden nach der Aufhebung der Kartause El Paular in Depots verschiedener spanischer Museen verbracht und waren bis zur Restaurierung 2001 - 2006 von Kunsthistorikern weitgehend vergessen, in Erich Hubalas *Propyläen Kunstgeschichte*, *Die Kunst des 17. Jahrhunderts* von 1970 z.B. bleibt der Zyklus unerwähnt. Die Wiederentdeckung und Zusammenführung ist bei Beutler beschrieben.[109]

Publikationen zu Leben und Werk Carduchos

Calvo Serraller, der eine Literaturübersicht bis 1979 anführt[110], beklagt, dass es weit weniger Editionen des Werks und Publikationen über Carducho gibt, als man angesichts seiner Bedeutung für die spanische Kunst vermuten würde.

Frühe Werke, die sich der künstlerischen Bedeutung Carduchos in Abschnitten oder Kapiteln widmen, sind Palominos *Parnaso español pintoresco*, 1724, Juan Augustín Cean Bermúdez'

1987, S. 268-288). García García 2003, S. 138-157, und Vizcaína 2005, S. 227-247, geben einen Einblick in den für Festdekorationen betriebenen immensen Aufwand.

[105] Carducho, Ed. Serraller 1979, S. XV.

[106] Im Gegensatz zum *pintor de cámara*, der sich hauptsächlich auf das Porträtieren der Königsfamilie konzentrierte und der auch ein höheres Einkommen und mehr Vorrechte zugewiesen bekam (wie z.B. Velázquez), gehörte zu den Aufgaben des *pintor del rey* auch die mühseligen dekorativen Arbeiten für Feste etc. sowie das Restaurieren der Gemäldesammlung. Der pintor del rey musste alle Techniken beherrschen (Fresko, Öl Tempera, Marmorimitationen und Vergoldungen), weshalb gerne italienischen Künstlern, die in den Techniken bewanderter waren, dieser Titel verliehen wurde, z.B.Carducho, Nardi und Rizzi (Vizcaína 2005, S. 321 und 333).

[107] Das Ölgemälde auf Leinwand befindet sich heute in der Academia de San Fernando, Madrid.

[108] Carducho, Ed. Serraller 1979, S. XIV, Anm. 8.

[109] Werner Beutler, *Vicente Carducho in El Paular,* Köln 1997 und *El retorno de Carducho a El Paular*, Köln 2006.

[110] Carducho, Ed. Serraller 1979, S. XXXI ff.

Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, 1800, und Marcelino Menéndez Pelayos *Historia de las ideas estéticas en España,* 1940. Daneben ist folgende Literatur in dieser Arbeit verwendet worden: Maria Luisa Caturla „Documentos en torno a Vicente Carducho", in: *Arte Español,* Bd. XXVI, Jg. XIX-XX, Heft 3. Madrid 1968-69, S.145-121, Mary Crawford Volk, *Vicencio Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting*, NewYork 1977, Francisco Calvo Serraller, *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro,* Madrid 1981. S. 261-337; Werner Beutler, *Vicente Carducho in El Paular,* Köln 1997; Felix Delgado López: „Juan de Baeza y las pinturas de Vicente Carducho", in: *Locus Amoenus* 4, 1988-1999, S.186-200; Marta Bustillo, „An early modern interpretation of a saint's life: Vicente Carducho's paintings on the life of St Bruno", in: Brown, M., Stephen, H.(Hrsg.), *The Medieval World and the Modern Mind*. Harrison, Dublin 2000.

Weitere Literatur: Martín González, Juan José, „Vicente Carducho, pintor de religiosidad hispánica: a propósito de su obra vallisoletana ", in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, Band 25 (1959), S. 5-15; Lozoya, Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de, *Cinco lienzos de Vicente Carducho documentados en el museo de Segovia*, Segovia, Instituto Diego de Colmenares, 1962; Benito Doménech, Fernando, *Dos importantes lienzos inéditos de Vicente Carducho,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 1986, Sonderdruck des Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Band 52 (1986); Zygmunt Wázbiñski, „Los diálogos de la pintura de Vicente Carducho: el manifiesto del academicismo español y su origen", in *Archivo español de arte*, Madrid, Band 63 (1990), Nr. 251, S. 435-447; Cruz Yábar, María Teresa, „El retablo de Vicente Carducho para el hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca", in *Anales de historia del arte*. Nr. 6 (1996), Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1996; Delgado López, Félix, *El Claustro animado: las pinturas de Vicente Carducho en la Cartuja del Paular: precisiones a la singularidad del encargo e iconografía,* Treball de recerca, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997; Salort Pons, Salvador, *Historia del Arte: Reflexiones sobre el arte de la pintura después del Concilio de Trento: "La copia de los pareceres" de Francisco de Braganza y Vicente Carducho, "braguetone" de Felipe IV,* Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 1998; Carlos Varona, María Cruz de, *Nuevas noticias sobre las pinturas de Vicente Carducho para el convento de Trinitarios Descalzos de Madrid,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Sonderdruck des Archivo Español de Arte, Nr. 288 (1999); Delgado, Félix, *Precisiones iconográficas a dos cuadros pintados por Vicente Carducho en la cartuja del Paular*, Scala Dei, La Morera de Montsant, Madrid 1999.

Publikationen maltechnischer Untersuchungen

Publizierte maltechnische Untersuchungen gibt es bislang noch nicht. Die Veröffentlichung der Untersuchungs- und Restaurierungsdokumentation des Kartäuserzyklus' am Prado steht noch aus.

Zum Buch

Editionen / Teileditionen / Teilübersetzungen / Gesamtüberblick der Editionen und Übersetzungen / Zum Inhalt des Traktats / Zum maltechnischen Abschnitt im achten Dialog

Editionen

Das Manuskript ist nicht erhalten.

Von den *Dialogos de la pintura* gibt es bislang nur drei Ausgaben.

1) Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias. Al Gran Monarca de las Españas y Nuevo Mundo, don Felipe IIII por Vicencio Carducho, de la Illustre Academia de la nobilisima Ciudad de Florencia y Pintor de su Mag. Catolica. Siguese a los Dialogos, Informaciones, y pareceres en fabor del Arte, escritos por varones insignes en todas letras. Francisco Martinez, Madrid 1633.

Innerhalb dieser Edition gibt es textliche Abweichungen, die die maltechnischen Kapitel aber nicht betreffen. Einige Bücher der ersten Ausgabe enthalten am Anfang des 5. Dialogs eine lobende Erwähnung der Dekoration des Escorials, andere stattdessen eine Beschreibung der Dekoration des Palacio del Buen Retiro.[111] Diese Änderung hängt laut Azcaráte mit der Einweihung eines Teils des Palacio del Buen Retiro im Jahr 1632 zusammen, an dessen Innendekoration Carducho beteiligt war. Durch den Austausch der ersten Seite des 5. Dialogs wollte er sein bereits in Druck befindliches Buch aktualisieren.[112]

Das unten genannte Exemplar enthält die lobende Erwähnung des Escorials. Das in der digitalen Bibliothek der Spanischen Nationalbibliothek einsehbare Exemplar enthält die Beschreibung des Palacio del Buen Retiro (http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es).

(Biblioteca Nacional Madrid, ER/1066, 19,2 x 13cm, Titelkupfer, 16 Seiten unbeziffert mit Vorwort und Lizenzen. 229 bezifferte Folii. Ab Fol. 164 r bis Fol. 229 v *Memorial informatorio por los pintores*, (Sammelband verschiedener spanischer Autoren zum Thema

[111] Carducho, Ed. Serraller 1979, S. XXXI.

[112] J.M. Azcárate, „Una variante en la edición de los „Dialogos de Carducho con noticia sobre el Buen Retiro*", in: Archivo Español de arte,* XXV, 1951, S.261 ff.

Nobilitierung der Malerei), 18 unbezifferte Seiten Register und 8 Radierungen. Der maltechnische Abschnitt ist auf den Folien 131 r – 136 r.)

2) *Dialogos de la Pintura, por Vicente Carducho. Segunda edición que se hace de este libro, fielmente copiado de la primera que dió á la estampa su autor en 1633, en la que se reproducen en fac-simil todas sus láminas:* Dirigela D.G. Cruzada Villaamil. Madrid, Manuel Galiano, 1865.
Die unkommentierte Ausgabe mit dem verkürzten Titel enthält verschiedene Kopierfehler. Villaamil übernimmt die oben erwähnte Beschreibung der Werke des Palacios del Buen Retiro, ohne diese Besonderheit hervorzuheben.
(Biblioteca Nacional Madrid, BA/5703, 21,5 x 14,2cm, 541 bezifferte Seiten, davon 22 teilweise unnummerierte Seiten Vorrede, ab Seite 521 folgen Register. Illustrationen sind von der vorhergehenden Ausgabe übernommen, zusätzlich ein radiertes Portrait von Carducho. Der maltechnische Abschnitt befindet sich auf den Seiten 295-306.)

3) Dialogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias. Edición prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Ed. Turner, Madrid 1977.
Der Text entspricht der 1. Ausgabe von 1633 mit der Beschreibung des Palacio del Buen Retiro am Anfang des 5. Dialogs. Die Paginierung der Erstausgabe ist in eckigen Klammern im Text vermerkt. In den Fußnoten sind alle bekannten Variationen der Erstausgabe vermerkt und kommentiert. Ebenso sind das Druckfehlerverzeichnis von 1633 und die Druckfehler der Ausgabe von 1865 in die Fußnoten aufgenommen. Die Orthografie ist bis auf wenige Modernisierungen beibehalten: Das doppelte s ist auf eins reduziert, das ç durch z ersetzt und Abkürzungen sind ausgeschrieben, wie q. = que, Diziebre. = Diziembre, etc. Das & ist durch y oder et ersetzt und der Zirkumflex gestrichen.
(ISBN 84-85137-94-9, 25 x 19 cm, 483 bezifferte Seiten, davon 133 Seiten Vorwort. 4 Illustrationen (Reproduktion der Erstausgabe). Der maltechnische Abschnitt befindet sich auf den Seiten 379-391.)

Teileditionen

1) Sánchez Cantón publizierte in *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español,* Band II, Madrid 1933 Ausschnitte verschiedener spanischer Kunsttraktate: Céspedes, Butrón, Carducho, Pacheco, de los Santos und Díaz del Valle. Die Fragmente aus Carduchos Dialogen (unkommentierte gekürzte Extrakte kunsthistorischer Relevanz aus verschiedenen Dialogen) befinden sich auf S. 59-121. Vom 8. Dialog fehlt der Abschnitt über die Praxis, der Dialog beginnt mit Fol.147v. Als Motivation für diese Teiledition führt Sanchez Cantón im Vorwort des Bandes an, dass die Neuauflagen der Werke Carduchos

und Pachecos durch Villaamil viele Fehler enthielten und zudem so selten wie die Erstausgaben seien.
(Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: E 195(2), 23,5 x 16,5cm.)

2) Weitere Fragmente ohne Anmerkungen sind in *„Conmemoración del nacimiento de Pablo Céspedes, MDXXXVIII, y de la muerte de Vicente Carducho, MDCXXXVIII*", in: *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Bulletin III, Num.1, San Sebastian 1939, publiziert, S. 78-129.
Die Fragmente sind der Ausgabe von Villaamil entnommen und nicht kommentiert.
(Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: D/3380)

3) M. Cardenal veröffentlichte unter dem Titel *„Vicente Carducho*", in *Revista de Ideas Estéticas,* Madrid 1950, S.87-100, einige Fragmente des 1., 3. und 4. Dialogs, ohne diese zu kommentieren (Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: Z/570).

4) 1953 erweiterten Rafael und Jorge Benet ihre Übersetzung *El arte visto por los artistas. Selección de textos de los siglos IV a XX,* Barcelona 1957, S. 393-398, von R. Goldwater und M. Treves Artists on Art from the XIV to the XX Century, New York, Pantheon Books, 1945, mit unkommentierten spanischen Textbeispielen, u.a. von Carducho.

5) Anlässlich des Jubiläums der Ausgabe von Villaamil wurde der Achte Dialog der Ausgabe von 1865 im *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* unter dem Titel *„Un diálogo de la pintura por Vicente Carducho"* 1966, Nr. 22, S. 44 – 68, und der zweite Teil des Achten Dialogs 1967, in Nr.25, S.54-87, neu veröffentlicht, allerdings ohne Anmerkungen oder Kommentare (Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: D/3380 1966 und 1967).

6) Elizabeth G. Holt publizierte 1972 Ausschnitte in der *Storia documentaria dell'arte. Dal Medioevo als XVIII secolo,* Mailand 1972, S. 406-409 (zitiert bei Serraller 1979, S.XXXIII.)

Teilübersetzungen

Übersetzungen gibt es bislang nur in einzelnen Textausschnitten.
1). Enggass und Brown integrierten in *Italy and Spain 1600-1750*, New Jersey 1970, einzelne übersetzte Textausschnitte von kunsthistorischem Interesse.

2) Weitere übersetzte Textausschnitte von kunsthistorischem Interesse sind in den Dissertationen von Felix Scheffler (*Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts,* 2000),

von Susanne Waldmann (*Der Künstler und sein Bildnis in Spanien des 17.Jahthunderts, Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, 1995) und Karin Hellwig (*Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert,* 1996), bei Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung, Veuvert Verlag, Frankfurt am Main, veröffentlicht.

3) Dem maltechnischen Abschnitt ist, mit Ausnahme von Veliz, die ihn 1986 in *Artists' Techniques in Golden Age Spain*, University Press Cambridge, S.21-29, ins Englische übersetzte (wobei sie den Abschnitt über Skulpturen nicht berücksichtigte), keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt.

Gesamtüberblick der Editionen, Teileditionen, Übersetzungen und Teilübersetzungen

Editionen

1633 *Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias. Al Gran Monarca de las Españas y Nuevo Mundo, don Felipe IIII por Vicencio Carducho, de la Illustre Academia de la nobilisima Ciudad de Florencia y Pintor de su Mag. Catolica. Siguese a los Dialogos, Informaciones, y pareceres en fabor del Arte, escritos por varones insignes en todas letras.* Madrid, Francisco Martinez, 1633.

1865 *Dialogos de la Pintura, por Vicente Carducho. Segunda edición que se hace de este libro, fielmente copiado de la pirmera que dió á la estampa su autor en 1633, en la que se reproducen en fac-simil todas sus láminas: Dirigela D.G. Cruzada Villaamil.* Manuel Galiano, Madrid 1865.

1979 *Dialogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias.* Edition, Prolog und Anmerkungen von Francisco Calvo Serraller. Madrid, Turner, 1977.

Teileditionen

1933 "Dialogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias (Auszüge der Ausgabe von 1633)". In: Sánchez Cantón *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español,* Band II. Madrid 1933, S. 59-121.

1939 "Conmemoración del nacimiento de Pablo Céspedes, MDXXXVIII, y de la muerte de Vicente Carducho, MDCXXXVIII". In: *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Bulletin III, Num.1. San Sebastian 1939, S. 78-129.

1950 M. Cardenal , „Vicente Carducho". In: *Revista de Ideas Estéticas.* Madrid 1950, S. 87-100.

1953 Benet, Rafael und Jorge. In: *El arte visto por los artistas. Selección de textos de los siglos IV a XX*. Barcelona 1953, S. 393-398.

1966-67 „Un diálogo de la pintura por Vicente Carducho". In: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 1966, Nr. 22, S. 44-68, und 1967, Nr.25, S.54-87.

1972 Elizabeth G. Holt, *Storia documentaria dell'arte. Dal Medioevo als XVIII secolo.* Mailand 1972, S. 406-409.

Übersetzungen einzelner Textausschnitte

1970 Enggass, Robert und Brown, Jonathan, *Italy and Spain 1600-1750.* New Jersey 1970.

1986 Veliz, Zahira, *Artists' Techniques in Golden Age Spain.* Cambridge, University Press Cambridge, 1986, S. 21-29.

1995 Waldmann, Susanne, *Der Künstler und sein Bildnis in Spanien des 17. Jahrhunderts, Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995.

1996 Karin Hellwig, *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1996.

2000 Felix Scheffler*, Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts*, Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2000.

Zum Inhalt des Traktats

Das Traktat wird auf den Beginn der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts datiert.[113] Es setzt sich aus acht Dialogen zusammen, die jeweils an einem Tag zwischen einem Maler und seinem Schüler geführt werden.[114] In der Anzahl der Dialoge spiegelt sich die programmatische Absicht Carduchos, die niedrig geschätzte Malerei den sieben *artes liberales* als achte Kunst hinzuzufügen, wider.[115] Aus didaktischen Gründen hatte sich Carducho für die zu dieser Zeit in der Literatur bereits veraltete Form des Dialogs entschieden. Während der Schüler in den Gesprächen die allgemeine Lehrmeinung äußert, vertritt der Meister die Position Carduchos.[116] Der erste Dialog handelt vom Erlernen der Malerei, den ihr zu Grunde liegenden Wissenschaften und einer Studienreise des Schülers nach Italien. Im zweiten folgt die Darstellung der Geschichte der Malerei, im dritten wird die Definition der Malerei erörtert. Vom Verhältnis zwischen Malerei und Natur sowie Malerei und Poesie handelt der vierte Dialog; vom *disegno* und *colore* der fünfte. Der sechste Dialog enthält Überlegungen zur *bellezza* und dem Paragone Malerei-Skulptur. Die Beurteilung der verschiedenen Gattungen der Malerei sowie Probleme der religiösen Ikonographie sind Thema des siebten Dialogs. Im letzten Dialog geht es schließlich um die korrekte Anwendung einer künstlerischen Fachsprache für die theoretische und praktische Beschäftigung mit der Kunst. (Dieser Abschnitt ist in der vorliegenden Arbeit übersetzt.) Carducho fügt noch eine Beschreibung der bedeutendsten Kunstsammlungen der spanischen Hauptstadt an.[117] Der Anhang des Buchs enthält Schriften verschiedener Autoren zum Thema der Nobilitierung der Malerei.

[113] Hellwig 1996, S. 34.
[114] Crawford Volk 1977, S. 108-112, vermutet, dass es sich bei dem nicht namentlich benannten Schüler um Velázquez handelt.
[115] Scheffler 2000, S. 55.
[116] Waldmann 1995, S. 35.
[117] Waldmann 1995, S. 35.

Zum maltechnischen Abschnitt im achten Dialog

In einem Gespräch zwischen Meister und Schüler bittet der Schüler den Lehrer, eine Zusammenstellung der gebräuchlichen Termini zur Malerei, Bildhauerei und Architektur und ein Vokabular zum Beschreiben und Bewerten der Kunst durchzusehen und zu korrigieren, die er für einen interessierten Kunstliebhaber zusammengestellt habe.

Die Angaben zur Malerei hat er nach den verschiedenen Maltechniken und den jeweils gebräuchlichen Bildträgern, Pigmenten, Bindemitteln und Firnissen gegliedert. Ganz nach Vasari[118] geht er von den im 16. Jahrhundert üblichen Techniken Öl, Fresko, Tempera (als Oberbegriff der wässrigen Techniken), Mosaik, Sgraffito und den Einlegearbeiten in Stein oder Holz aus. Die wässrigen Techniken unterteilt er in *temple* (sämtliche wässrigen Bindemittel auf grundiertem Bildträger), *aguadas* (gummigebundene Farben auf alaunbenetztem Papier, Taft oder Leinwand, ohne Grundierung) und der *Illuminierung* (gummigebundene Farben auf Papier oder Pergament).

Das Herstellen der Skizzen, das Übertragen und Malen in Öl auf Leinwand beschreibt Carducho etwas ausführlicher. So darf man sich die Arbeitsabläufe in seiner eigenen Werkstatt vorstellen. Bezeichnend ist, dass Carducho die Ölmalerei, in der er selbst hauptsächlich tätig war, am ausführlichsten behandelt.

Carducho wird wegen seiner italienischen Abstammung und seiner Ausbildung im italienischen Künstlerkreis im Escorial oft als Bindeglied zwischen italienischer und spanischer Kunst gesehen. Die Untersuchungen seiner Gemälde zeigen, dass er maltechnisch sehr versiert war. Allerdings widmet er der Praxis nur wenige Seiten des achten Dialogs, wobei er auf die Malerei ausführlicher als auf die Bildhauerei eingeht. Ihm geht es nicht um die Vermittlung von Praxis, sondern um das Fixieren einer berufsspezifischen Fachsprache. Deshalb ändert er auch in dem entsprechenden Abschnitt seine Rhetorik radikal und zählt häufig die einzelnen Termini der Techniken, Materialien, Utensilien und das ästhetische Vokabular lediglich stichwortartig auf, bedauerlicherweise ohne Definitionen. Allerdings sind in dem anonymen Malereitraktat, das als Werkstattbuch diente und aus der Mitte des 17. Jahrhundert stammt[119], verschiedene Passagen dieses Abschnitts aufgenommen und teilweise erläutert. Bis auf wenige Abweichungen ist Carduchos Vokabular auch bei Pacheco und Palomino zu finden, was auf eine damals allgemeine Gültigkeit weist.

[118] Vasari, Ed. Wagenbach 2006, S. 9.
[119] Sanz 1978.

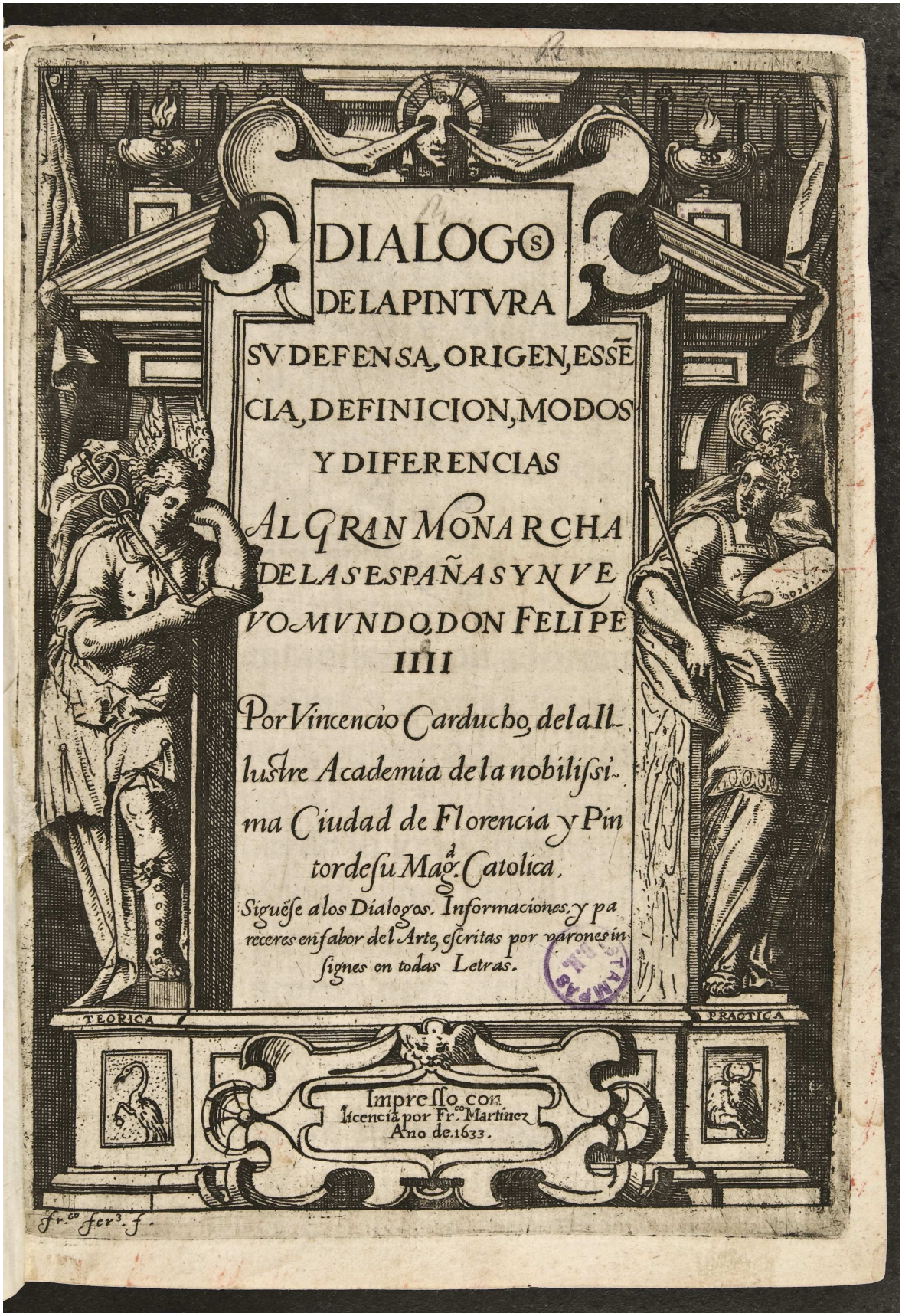


Abb.2 *Diálogos de la pintura*, Frontispiz der Erstausgabe, Biblioteca Nacional de Madrid, Signatur: ER/1066

DIÁLOGOS DE LA PINTURA

Übersetzung

Die Übersetzung entstand aus der Ausgabe von Serraller 1979. In Zweifelsfällen wurde die erste Edition von 1633 (Spanische Nationalbibliothek, Signatur: ER/1066) herangezogen.

Leseanweisung

Zum leichteren Auffinden und Vergleichen der entsprechenden Passagen im spanischen Text der Ausgabe von Serraller 1979 ist dessen Paginierung im vorliegenden übersetzten Abschnitt an den Seitenrändern kursiv in eckigen Klammern *[Ser. 379]* eingefügt.
Die Nummerierung der einzelnen Absätze (kursiv in eckigen Klammern *[1]*) dient der leichteren Orientierung bei Verweisen innerhalb der vorliegenden Arbeit.

Spanische Bezeichnungen, für die keine Entsprechung im Deutschen gefunden werden konnte, sind in der Übersetzung kursiv gedruckt und im Glossar erläutert.
Ist die spanische Bezeichnung mehrdeutig oder hat im Laufe der Zeit ihre Bedeutung geändert, ist sie kursiv in eckigen Klammern eingefügt und kann ebenfalls im Glossar nachgeschlagen werden.
Ausdrücke, die zwar übersetzt werden konnten, die aber im heutigen deutschen Sprachgebrauch eine differenzierte Bedeutung haben, sind ebenfalls kursiv gedruckt und im Glossar erläutert.

DIALOGE DER MALEREI

[Ser. 379]

Achter Dialog

Von der Praxis der Kunst, mit den Materialbezeichnungen und Termini, den Prinzipien der Physiognomie und Symmetrie und ihrer heutigen Wertschätzung und Stellung am Spanischen Hof.

[1] Meister: Von jenen Bäumen aus sah ich dich, wie du voller Aufmerksamkeit jene Papiere lasest: Ist es vielleicht etwas von der wissenswerten Materie, die wir in diesen Tagen behandelten?

[2] Schüler: Meister, in Rom hatte ich vertraulichen Umgang mit einem befreundeten Pfründner, hoch geachtet seiner großen Gelehrsamkeit und seines Talentes wegen: In Spanien hat er einen ehrenvollen Posten inne, in welchem er mit seinen Schriften und seinem Geist glänzte, wodurch er seinen Ruhm festigte und den Kunstverständigen Regeln und wissenschaftliche Bildung vermittelte. Er hat mich gebeten, ihm die Termini und gebräuchlichen Bezeichnungen der Malerei aufzuschreiben und zu schicken, damit er angemessen von ihr sprechen könne, wenn sich ihm die Gelegenheit biete, über sie zu reden oder zu schreiben, um nicht den Fehler zu begehen, den schon manche begangen haben, wenn sie sich unziemlich ausdrücken, sowohl bei den Bezeichnungen und Termini als auch in der Ausdrucksweise: So habe ich, seiner berechtigten Bitte folgend, dieses Papier verfasst, in welchem ich ihn von der Materie unterrichte. Ich wollte es ihm nicht schicken, ohne dass du es zunächst siehst und berichtigst und mir sagst, ob es für das gewünschte Ziel tauglich ist, denn sonst würde ich es nicht schreiben, vielmehr würde es mich verdrießen, wenn es eine Person vom Fache sähe, denn es könnte ihr als mit unwichtigen und substanzlosen Dingen vergeudete Zeit vorkommen und als eine ungereimte und oberflächliche Sache erscheinen.

[3] Meister: Ich versichere dir, dass du dich da täuschst, und ich freue mich über das Gehörte. Denn es ist nicht nur keine vergeudete Zeit, sondern zum Nutzen und Vorteil vieler und unentbehrlich, um vielerlei Missstände abzuwenden, so dass sich alle jene freuen werden, die sich dafür einsetzen, die Dinge in angemessener und gelehrter Form zu behandeln; wenngleich es [Ser. 380]
für die Männer vom Fach (wie du sagst) entbehrlich ist.

[4] Schüler: Ich habe deine Lehre befolgt und es so angelegt, dass ich zunächst die Malerei, ihre Arten und ihre Materialien behandele. Letztere sind gemäß ihrer Verwendung in drei Sorten unterschieden. Die einen, um darauf zu malen, die anderen, um damit zu malen, und wieder andere dienen als einfache Arbeitsinstrumente. Ich bin dieser Unterscheidung sowohl in der Malerei als auch in der Bildhauerei und der Architektur gefolgt, da ich darum gebeten wurde, die Termini aller dreier aufzuschreiben. Ich möchte wie folgt beginnen:

[5] Die Malerei gliedert sich in die praktische, die theoretische oder nach Regeln ausgeführte, und die wissenschaftliche.

[6] Ihre Arten, je nachdem wie wir sie ausführen, sind Öl, Fresko, *Tempera*, Wasserfarben, *Illuminierung*, Mosaik, Sgraffito, Einlegearbeiten in Stein oder Holz.

[7] Von den farbigen Malereien sind jene am haltbarsten, die in Fresko gefertigt werden, am wenigsten haltbar sind solche in *Tempera*.

[8] Die Materialien, auf denen gemalt wird, sind Leinwand, Holz, Mauer, *Metalltafel*, Glas, Taft und andere Seidenarten, Papier und Pergament.

[9] Die Ölmalerei lässt sich auf allen diesen Materialien ausführen, indem man zunächst vorleimt, was bemalt werden soll. Danach trägt man die weiteren Grundierungsschichten aus Gips und die *imprimación* auf, außer bei Glas, Metalltafel und Stein, da diese lediglich die *imprimación* annehmen und Leim und andere Zurichtungen verweigern.

[10] Die Freskomalerei wird auf Mauern aus Stein oder Ziegelstein ausgeführt, die mit einer Mischung aus Kalk und Sand verputzt sind. Darüber wird nochmals eine dünnere Lage Putz oder *estuque* aufgetragen; dies nennt man bewerfen, oder den Anwurf machen; der Name Freskomalerei ist treffend, da sie auf diesem Bewurf ausgeführt werden muss, solange er frisch ist.

Materialien

[11] Die *Temperamalerei* führt man auf Leinwand, Mauer oder Holz aus, nachdem diese zunächst mit Leim und Gips grundiert wurden.

[Ser. 381]

[12] Die Wasserfarbenmalerei wird auf Papier, Taft, Leinwand oder einem anderen weißen Tuch ausgeführt, auch wenn mit Gold oder Silber gemalt wird, muss der Untergrund zunächst mit Alaunwasser bestrichen werden.[120]

[13] Die *Illuminierung* auf Pergament oder Papier.

[14] Das Mosaik auf Mauern aus Stein oder Ziegelstein.

[15] Für das Sgraffito wird auf Mauern aus Stein, Ziegelstein oder Gips weißer *estuque* über schwarzem Kalk aufgetragen.

[16] In der Ölmalerei wird Bleiweiß, Florentinisches Karmin in Kugeln, mineralischer Zinnober und künstlicher Zinnober, Mennige, Rote Erde, Bleizinngelb, Ocker, Auripigment oder Operment, oder Realgar, Venezianische Umbra, Schwarze Erde, Knochenschwarz, Rußschwarz, Asphalt, Erdgrün, Grünspan, Berggrün, Grüne Erde, Wau, Ultramarinblau, Sevillanisches Aschenblau, *azul baxo*[121] oder *Krustenblau*[122], Smalte, feine Smalte und Indigo verwendet.

[Ser. 382]

[17] In der Freskomalerei wird an Stelle von Bleiweiß *estuque* oder Weiß aus Marmor und Kalk verwendet, Ultramarinblau, Smalte, feine Smalte, mineralischer Zinnober, Rote Erde, Vitriolrot, Morellensalz, Englisches pabonazo, gebrannter und ungebrannter Ocker, Grüne Erde, Schwarze Erde, Kohlenschwarz, Ofengelb und Venezianische Umbra.

[18] Für *Temperamalerei* verwendet man alle Farben, außer *estuque* oder Weiß. Zusätzlich wird *Blasengrün* oder Saftgrün, Safran, Orseille und Indianisches Karmin verwendet.

[19] Für die Wasserfarben wird Indianisches Karmin, die Farbe, welche die Frauen verwenden, Indigo, Tüchleinblau, Blasengrün oder Saftgrün, Grünspan, und Raute, Orseille und Safran verwendet.

[20] Für die *Illuminierung* eignen sich alle Farben und geriebenes Gold und Silber.

[21] Das Mosaik wird aus Glasstückchen in allen Farben, wie die Farbabstufungen der Seide oder Wolle, mit der man Stickereien oder Teppiche fertigt, zusammengesetzt; oder mit farbigen Steinchen oder gefärbter und zerkleinerter Eierschale.[123]

[Ser. 383]

[22] Beim Sgraffito verhält es sich so, als wenn man statt mit einer Feder mit einem spitzen Eisen zeichnet, das dabei den weißen estuque nach und nach wegnimmt und das Schwarz sichtbar macht.

---

[120] Der Anstrich mit Alaunwasser vermindert die Quellfähigkeit der genannten Bildträger. Auch Pacheco, Kapitel 2, *[30]*, erwähnt Alaunwasser für Taft und Seide.

[121] Wörtlich übersetzt kann es auch „preiswertes Blau“ bedeuten.

[122] Wörtliche Übersetzung der spanischen Bezeichnung.

[123] Die Technik mit Eierschalen ist bei Vasari, Ed. Wagenbach 2006, S. 71, erwähnt. Spanische literarische Beispiele oder ausgeführte Objekte sind nicht bekannt. Offensichtlich bezieht sich Carducho auf Vasari.

[23] Die Farben für Ölmalerei werden mit Nussöl, *Spiköl*, Steinöl, Leinöl und Terpentinöl angerieben und vermalt.

[24] Die Farben der Freskomalerei allein mit klarem Wasser.

[25] Die Farben für *Tempera* mit Leim, Ei, Milch oder Gummi.

[26] Die *Wasserfarben* mit Gummi.

[27] Die *Illuminierung* mit Gummi.

[28] Das Mosaik wird in frischen Kalk mit lediglich Wasser gesetzt, oder in Kalk mit Gips vermischt.

[29] Alle Farben reibt man auf einem Porphyr- oder *Vihuela*stein, der allgemein Reibstein genannt wird. Das was man in der Hand hält, um sie zu reiben, wird Läufer genannt. Nur Blasengrün oder Saftgrün, Orseille, Safran, die Farbe, welche die Frauen gebrauchen[124] als auch das Tüchleinblau, werden nicht gerieben, da diese sich in Wasser auflösen.

[30] Alle Farben werden mit Kielpinseln verarbeitet. Diese bestehen aus Eichhörnchenhaar, Dachs-, *Ichneumon*-, Ziegen- oder Hundehaar, das in Schwanen-, Geier- oder Gänsekiele oder solche von andern größeren oder kleineren Vögeln oder aber in Blechröhrchen eingesetzt wird. Gewöhnlich werden diese von Motten zerfressen oder verlieren die Haare, was den *Bundpinseln* mit Borsten, die an einem Stiel befestigt sind, nicht widerfährt. Letztere verwendet man jedoch nur für große Arbeiten in Öl, Fresko oder *Tempera*. *[Ser. 384]*

[31] Das Reiben der Farben, das Grundieren der Leinwände und andere Vorbereitungen der Materialien und Instrumente zum Malen ist Sache der Farbenanreiber oder Gehilfen. Die Aufgabe der Gesellen ist es zu kopieren, oder die Unterweisungen und Zeichnungen auszuführen, die sie vom Meister erhalten.

[32] Der erfahrene Maler stellt die Zeichnungen oder Skizzen her und studiert dabei jeden Teil für sich. Anschließend fügt er alles mit Wissenschaft in der endgültigen Zeichnung oder dem Karton zusammen. Diesen und die übrigen Zeichnungen übergibt er dem Gesellen, der die Konturen überträgt oder sie mit Hilfe des Rasternetzes auf die Leinwand oder die Mauer zeichnet, die erste farbige Anlage ausführt [*bosquejo*] und die Farben aufträgt. Man nennt dies Ausarbeiten oder Ausmalen [*acabar*]. Der Meister ist dabei zugegen und untersucht alles sorgfältig. Mit Worten und Pinseln korrigiert er den Gesellen, wenn dieser Fehler macht und sich nicht an die Zeichnung hält (was man die Konturen verderben nennt). Nachdem der Geselle das Werk als vollendet betrachtet, retuschiert und perfektioniert es der Meister. Diese letzte und feine Bearbeitung ist es, die dem Werk die Seele einhaucht, und an den Pinseltupfern und Pinselstrichen erkennt man die Könnerschaft. Nach dem Trocknen wird es gefirnisst, und man kann noch auf den nämlichen Firnis retuschieren. Nicht immer lassen sich die Meister von den Gesellen helfen, manchmal machen sie alles eigenhändig.

[33] Für die Arbeit setzt man die Ölfarben auf eine hölzerne Palette, die der Maler zusammen mit den *Kiel*- und *Bundpinseln*, dem Maltuch und dem Malstock in der linken Hand hält, und mit der Rechten auf den Malstock aufgestützt, arbeitet er. Auf dieser Palette mischt man die Farbtöne mit einem Malmesser an (manche gewissenhafte Maler haben dafür eines aus Rohr[125] verwendet).

[34] Für die Freskomalerei füllt man die Farben in Schalen, in denen man mit den Bundpinseln die Farbtöne oder Mischungen anmacht, dasselbe gilt für Tempera und Wasserfarben. Die Schalen bleiben alle auf der Palette.

---

[124] Gemeint ist Cochenille, siehe Absatz *[19].*

[125] Da manche Pigmente mit Eisen oder Stahl reagieren, empfiehlt z.B. auch de Mayerne für Bleiglätte und Auripigment in Öl ein Malmesser aus Holz oder Bein (Bischoff 2004, S. 30).

[Ser. 385]

[35] Worauf die Leinwand gespannt und grundiert wird, nennt man Spannrahmen; worauf man sie zum Malen stellt, Staffelei. Gemalt wird in der Werkstatt, gezeichnet und studiert im Atelier. Ein öffentliches Atelier nennt man Akademie. Gutes Licht muss von oben und von Norden kommen und gerichtetes Licht sein, das über die linke Schulter fällt. Die Malerei in Öl wird gefirnisst, und die anderen werden nicht gefirnisst. Der Firnis wird auf vielerlei Art gemacht: mit Ölen, Terpentin, Branntwein, Terpentinöl und Mastix. Die Entwürfe, Skizzen und Zeichnungen führt man mit *Kreide*, Feder, Wasserfarben und mit Tinte aus Indigo, Ruß oder anderer Farbe auf weißem Papier aus. Die *Kreide* zum Schraffieren, Punktieren und Vertreiben kann schwarz oder rot sein. Man kann auch beide zusammen verwenden [und die Zeichnung] mit Lichthöhungen versehen, ausgeführt mit weißen Zeichenminen [*clarion*, *yesillo*], oder Bleiweiß (auf getöntem Papier, das braun, schwarz, blau oder andersfarbig sein kann); die Lichthöhungen können auch golden oder silbern sein. Es gibt auch Zeichnungen, die mit trockenen Farben, Pastell [-farbstifte] genannt, auf blauem Papier ausgeführt werden. Der Entwurf oder die Skizze ist die erste künstlerische Idee. Die Zeichnung ist das Endgültige, sie wird bisweilen so groß wie das nämliche Werk gemacht und heißt dann Karton. Es werden auch farbige Entwürfe gemacht, die die ganze Idee darstellten. Man kann auch lediglich die Grundlinien ohne Schatten angeben. Diese nennt man Umrisse, Konturen oder Linienzeichnung.[126] Gewöhnlich überträgt man sie auf die Leinwand, Tafel oder Mauer, was man Konturen übertragen nennt. Konturen durchpausen heißt es, wenn man auf die Malerei ein geöltes Papier legt und die Konturen, wenn sie

[Ser. 386]

hindurch scheinen, mit Kreide auf dasselbe Papier zeichnet. Ebenso kann man die Konturen der Malerei mit Karmin überfahren und ein Papier auflegen, das mit der Hand angedrückt wird. So bleibt das Karmin am Papier haften (welches anschließend zum Übertragen durchstochen wird). Es ist auch üblich, nach Augenmaß oder mit Rasternetz, mit weißen Zeichenminen [*yesillo* oder *clarion*] zu zeichnen.

[36] Der Maler studiert, stellt Betrachtungen an, überdenkt, urteilt, ersinnt im Geist Konzepte, Bilder und Vorstellungen[127], er entwirft, skizziert, zeichnet, erfindet, malt, kopiert, porträtiert, untermalt, arbeitet aus [*acabar*], bedeckt, malt aus [*empastar*], lasiert, vertreibt, verschmelzt, retuschiert, stellt Kartons und *Modelle*[128] her. Er arbeitet mit *Modellen*[129], Statuen und *Malerpuppen*. Er fertigt auch Zeichnungen für Kupferstiche, für Holzschnitte mit zwei oder drei Farbtönen, und für Radierungen an. Diese Betätigungen sind verbunden mit Ausdrücken wie Zeichner, Kolorist, Landschaftsmaler, Porträtist, Kopist, erfahren,

Bezeichnungen und Ausdrücke der Maler

---

[126] Carducho schreibt von: *perfiles*, *contornos*, ó *dintornos*. Auch Vasari, Ed Wagenbach 2006, S. 99, schreibt von Konturen-, Umriss und Linienzeichnung („*profili, dintorni o limeamenti*“ in der Ed. Giuntina e Torrentiniana, V.1, S. 112, http://biblio.cribecu.sns.it/vasari). Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 445/446, unterscheidet hingegen nur zwischen *contornos* (Konturen) und *dintornos,* die er als Linien innerhalb der Konturen definiert. Der Terminus *dintorno* wird in spanischen Wörterbüchern erstmals im DRAE 1732, Palomino zitierend, erwähnt.

[127] Die ersten Begriffe dieses Absatzes *[36]* weisen auf die geistige Vorarbeit, die den Künstler vom Handwerker unterscheidet. Insgesamt erinnern sie stark an Vasaris *Einführung in die Künste* und machen Carduchos italienische Schulung deutlich. Vasari erläutert „dass der *disegno* nichts anderes sei, als eine anschauliche Gestaltung und Darlegung jener Vorstellung, die man im Sinn hat, von der man sich im Geist ein Bild macht und sie in der Idee hervorbringt (Vasari, Ed. Wagenbach 2006, S. 98).

[128] *Modelos* können hier sowohl zeichnerische Vorlagen als auch kleine plastische Figürchen sein. Siehe Glossar: *113*. *Modelo*.

[129] Hier könnte *modelo* Aktmodell bedeuten, denn Pacheco, Kapitel 1, *[9]*, schreibt, er habe die Gebrüder Carducho mit Aktmodellen arbeiten gesehen. Allerdings nennt Carducho Aktmodelle in Absatz *[56] natural*.

behutsam, trocken, roh, Erfinder, vernünftig, abwägend, klug, hat Vorstellungskraft[130], Brutesken- oder Groteskenmaler[131], kraftvoll[132], schwach, bizarr[133].

[37] Teigig [*pastoso*], zart[134], weich[135], frisch, unbestimmt, süßlich[136], lieblich, verschmolzen, vertrieben, ausgemalt, sfumato, glatt [*lamido*], ausgearbeitet, *peleteado*, trocken, roh, konturiert, hart, mühsam, totgemalt, gut koloriert, schlecht koloriert, unverschmolzen[137], fahl, gute Manier[138], schlechte Manier, behände Manier, elegante Manier, Retuschen, Pinseltupfer, Pinselstrich, Meisterstrich.

Bezeichnungen und Termini der Malerei

[38] Tuch, Zeug, Gewänder, Vorhänge, Schleier, Schillergewänder, Faltenhöhen, Faltentiefen, Haar, Haarbüschel, Lichter, Glanz.

---

[130] Der Begriff *capricho* taucht in der italienischen Kunsttheorie erstmals bei Vasari auf, der damit den eigenwilligen, oft verrückten Einfall des Künstlers, die Originalität und den spielerischen Umgang mit der Phantasie bezeichnet. (Vasari, Ed. Wagenbach 2004, S. 198). Das DRAE 1729, Terreros 1786 und Martínez 1788 definieren *capricho* als Konzept oder Idee, die der Künstler sich vor dem Arbeitsbeginn von seinem Werk macht. Pacheco erwähnt *caprichos* im Zusammenhang mit Hieronymus Boschs Bildideen (Pacheco, Kapitel 8, *[10]*). Allerdings könnten die folgenden Ausdrücke auch auf die im 16. Jh. in Italien entstandenen Bezeichnungen für die neuen Stilformen, „capriccio", „bizarro" und „grotesco" weisen (s. Tatarkiewicz Band III, 1987, S. 296).

[131] Auch Pacheco, Kapitel 3, *[21]*, schreibt, dass die Groteskenmalerei von einigen *brutescos* genannt werde. Nach Scheffler 2000a, S.504, handelt es sich bei denen, die Grotesken *brutescos* nennen, vermutlich um die Gegner dieser nichtidealen Formensprache (zu denen auch Carducho zählt), da „*bruto*" sowohl „tierisch", als auch „dumm", „unwissend", „grob" und „ungehobelt" bedeuten kann.

[132] *Furioso* ist im DRAE 1732 nur mit negativer Konnotation (ein wildes rasendes Wesen, das zur Sicherheit angebunden werden müsse) definiert. Carducho wird hier aber eher den bei Vasari erwähnten *furor dello artefice* (Einführung, Kapitel XVI) meinen, der ähnlich dem „*furor divinus*" oder „*furor peoticus*" auch den Künstlern zugeschrieben wurde (s.Tatarkiewicz, 1987, Band 3, S. 123 f).

[133] In der italienischen Fachsprache des 16. Jahrhundert bedeutet *bizarro*, die Schönheit eines Werkes, die darauf basiert, dass es ungewöhnlich, einzigartig und geheimnisvoll ist (Tatarkiewicz 1987, S. 279). In spanischen Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts ist *bizarro* als „prunkvoll, Pracht und Gala" definiert.

[134] Nach Martínez 1788 hat *tierno* dieselbe Bedeutung wie *suave* (sanft) oder *jugoso* (saftig, frisch), und steht für abgestimmte Farben, gut gemischte Farbtöne, Harmonie in der Anlage, flüssige Konturen in einem *disegno*, in dem nichts störend und zu expressiv ist.

[135] *Morvido* dürfte Carducho ebenfalls von Vasari übernommen haben (Vasari, Ed Wagenbach 2004, S. 282), denn in spanischen Wörterbüchern ist der Ausdruck erst im 18. Jahrhundert nachweisbar. Palomino Ed. Aguilar, S. 1137 nennt die italienische Herkunft, und definiert ihn, wie auch der DRAE 1734, als Ausdruck in der Malerei für die Weichheit von gemaltem Inkarnat.

[136] Nach Rejón de Silva 1788 bezeichnet *aballado* Malereien, denen durch zu viel Schönheit, Sanftheit und Zaghaftigkeit die Kraft genommen ist. Unter spanischen Malern, so fährt er fort, war es ein verbreitetes Laster, die Malereien zu sehr zu verschönen und sie wie unter einen Nebel oder einen Schleier zu legen.

[137] Carducho, Ed. Serraller 1979, S. 264, erläutert *desunido* im Zusammenhang mit der *pintura de borrones.* Für Nahsicht bestimmte Gemälde müsse man mit *unión* und *dulzura* malen, die für größere Distanz könne man aber mit *colores desunidos* malen, was sichtbare Pinselschrift bezeichnet, die bei entsprechender Betrachterdistanz verschmilzt. (siehe Glossar: *142. Pintura de borrones*).

[138] Nach Justi 1903, S. 5, hatte Luis de Vargas die *buena manera* aus Italien mitgebracht. Darunter verstand man die freien, großen, bewegten Umrisse der „römisch-florentinischen Schule" im Gegensatz zu der trockenen flandrischen Malweise.

[39] Verkürzung ist eine allgemeine Bezeichnung für die verkürzende Distanz. Bei einem gradlinigen Körper sagt man, er sei in Perspektive gesetzt, er fliehe oder verkleinere sich; entferne sich, komme [nach vorne], oder habe Kraft.

[40] Der menschliche Körper wird Figur genannt, viele Figuren zusammen nennt man eine Historie. Eine Figur von schöner Symmetrie ist wohl
[Ser. 387] proportioniert, hat gute Proportionen von acht, neun oder mehr Kopflängen oder Gesichtern, sie ist zwanglos, elegant, anmutig, gut konturiert, gut gezeichnet, posiert oder steht gut, hat Seele, Lebendigkeit, Geist; sie bewegt sich, dreht sich, spielt. Das Gegenteil bezeichnet man mit Ausdrücken wie kleinwüchsig, zwergenhaft, grob, steif, plump. Zur Bewegung sagt man Haltung oder Postur. Der Körper hat Schatten, Licht, Halbtöne und Reflexe. Die hellsten Stellen werden lichtgehöht genannt, die dunkelsten heißen im Schatten verstärkt. Der Schatten, den ein Körper wirft, heißt Schlagschatten. In der gemalten Architektur die einzelnen Bestandteile anzugeben, nennt man „Linien ziehen". Bei Landschaften spricht man von heiteren Landschaften, schöner farblicher Abtönung, von guter Verteilung von Licht und Schatten, gekonnt gestalteten Bäumen, von Räumlichkeit, Horizont, Gewässern, Felsen, Grotten, Baumstämmen, Bergen, Landschaften, Zweigen, Laub, Gräsern, Felsblöcken, Wolken und Himmel.

[41] Folgende allgemeine Ausdrücke sind in Gebrauch: schöne Figur, schöne Historie, schöne Leinwand, Grisaille [*pintura de blanco y negro*], farbig, schönes Konzept, guter Entwurf, gut angeordnet, und natürlich der allgemein bekannte Ausdruck der erhabenen Manier[139].

[42] Meister: Das hat mit sehr gut gefallen, besonders für den Zweck, den diese Person verfolgt, nämlich sich selbst für die entsprechende Gelegenheiten zu wappnen und nicht Anlass zum Lachen zu geben wie einst Alexander. Als dieser in Apelles' Werkstatt war und lächerliche Unrichtigkeiten von sich gab, musste Apelles ihn bitten, still zu sein, damit die Lehrlinge nicht lachen[140]. Es gibt einige Ausdrücke, die aus dem Italienischen stammen, wie z.B. esfumar, toza[141] [kleinwüchsig], gofa [verkrüppelt], esvelto [vornehme, schlanke Gestalt], actitud [Haltung], morbido [zart], esbatimiento[142] [Schlagschatten], grafio [Sgraffito]; jedoch sind sie in Spanien schon so oft zu hören, dass sie uns zueigen geworden

---

[139] *Manerona* ist in keinem spanischen Wörterbuch der Zeit zu finden. Vermutlich hat Carducho auch diesen Ausdruck aus dem Italienischen entliehen. In Baldinuccis Wörterbuch (1681) steht unter *manierona*: „… *Termine col quale esprimono i nostri Artefici, il modo, la guisa, o la forma d'operare magnifico e franco, contrario del tutto all'operar gretto e stentato*.". Die allgemein gebräuchliche Bedeutung *maniera grande* bezieht sich auf die „erhabene Manier" Michelanglos (Tatarkiewicz Band 3,1987, S. 230*).* Im Spanischen ist ab dem 18. Jahrhundert *manera grande* nachweisbar, die Martínez 1788 folgendermaßen definiert: „*ausdrucksstarke Malerei gewisser Maler, die durch Konturen erfreuen, die mehr Kraft als die Natur besitzen und die sich dadurch, dass sie sich von den niederen Dingen der gewöhnlichen Natur entfernen, in ihren Werken eine Art von Freiheit erkennen lassen, die allem, was sie malen, eine Größe verleiht, die Respekt verlangt.*" (Siehe auch Rodríguez Ortega 2005, S. 203-264).

[140] Deckt sich mit Plinius, Ed. König 1997, XXXV, 85-86: „...*wenn der König aber in seiner Werkstatt ohne Kenntnis über vielerlei sprach, riet Apelles ihm freundlich, stille zu sein, indem er ihm sagte, dass die Knaben, welche die Farben rieben, über ihn lachen würden*."

[141] Calvo Serraller hält diesen Ausdruck für eine Abwandlung von „*zote*" (Dummkopf), oder für einen orthografischen Fehler. Möglicherweise hat Carducho „*toza*" gemeint, einen Ausdruck, den er später erklärt, und der so viel wie zwergenhaft, kleinwüchsig bedeutet (Carducho, Ed. Serraller 1979, S. 387, Anm. 990).

[142] *Esbatimiento* ist nach Palominos Glossar der Schatten, den ein Körper auf einen anderen wirft (Palomino 1947, S.1152).

sind[143]. Auch trappo ist ein italienischer Ausdruck, wenngleich auch verändert, und es sei angemerkt, dass er in der Malerei verwendet wird. Er klingt jedoch verächtlich und bezeichnet etwas Verächtliches.[144] Dabei nennen die Maler den schönsten ultramarinfarbenen Umhang der erhabensten Person so. Der Ausdruck kommt von drappo (das D wurde in T gewandelt) worunter man in Italien einen prächtigen und kostbaren Stoff versteht. Aber da es in Spanien nach einer niederen Sache klingt, würde ich diesen Ausdruck gerne verbieten; doch scheue ich davor zurück, da es bereits ein gebräuchlicher Ausdruck in der Kunst ist. Wer etwas über die Eigenschaft der Farben wissen möchte, welche mineralisch, welche künstlich, welche von Pflanzen, welche von Blüten stammen, der lese Vitruv und Plinius, deren Werke Ferrante Imperato zusammentrug und in seiner *Historia Naturale*[145] erweiterte. *[Ser. 388]*

[43] Schüler: Die Skulptur und die Malerei haben soviel gemeinsam und unterscheiden sich nur in der Art ihrer Ausführung, den Materialien und Instrumenten, wie Du es mich gelehrt hast. Auch die Namen und Epitheta, mit denen die Kunst und die Künstler beschrieben werden, stimmen überein. Auch ihre Wirkung auf den Betrachter ist dieselbe. Deshalb benenne ich im Folgenden nur das, was die Skulptur allein betrifft. Skulptur

[44] Vollrelief, Halbrelief, Flachrelief, konkav und konvex. Arten

[45] Verwendet werden alle festen Materialien, meist jedoch Marmor, Bronze und Holz. Man fertigt ein kleines oder großes Modell aus Ton oder Wachs an, da dies das am besten geeignete Material ist und man leicht etwas hinzufügen oder wegnehmen kann. Holz oder Stein werden zunächst grob behauen, dann beginnt man mit der Höhe und der Breite der zu fertigenden Figur oder Historie und das nennt man zubereiten. Materialien

[46] Wachs und Ton bearbeitet man mit einem Stechbeitel und anderen Werkzeugen aus hartem Holz, von Kennern als Modellierholz[146] bezeichnet, und in Italien stequi[147] genannt. Werkzeug

[47] Marmor, Alabaster und Jaspis bearbeitet man mit dem Spitzhammer[148], Meißel, Stichel, Bohrer, dem kleinen Spitzhammer, Schlägel, Schabeisen und Raspeln[149]; man glättet und poliert mit Schleifsteinen, Schmirgel und Tripel. Eine *[Ser. 389]*

---

[143] Alle diese Ausdrücke sind ein Jahrhundert später von Palomino kommentiert und auch heute größtenteils noch gebräuchlich.

[144] Laut der Wörterbücher des 16. bis zum 18. Jahrhundert bedeutet *trapo* Lumpen oder alter Lappen. Das DRAE 1739 fügt an, dass man auch „Galane und Damen der niederen Art“ so bezeichne.

[145] Ferrante Imperato (*1550, † 1625), *Dell'Historia Naturale libri XXVIII*. Constantino Vitale, Neapel, 1599.

[146] Rejón de Silva 1788 versteht unter *pallilos* ein hölzernes Instrument von etwa 20 cm Länge, das an der Spitze etwas gebogen und am anderen Ende mit kleinen Zähnen versehen ist. Bildhauer modellieren damit Wachs oder Ton.

[147] Der Ausdruck *stequi* konnte in keinem spanischen Wörterbuch gefunden werden, lediglich in Baldinuccis *Vocabolario:* „*Stecco o stecchi, m. Alcuni pezzetti di legno di bossolo, noce, osso, avorio, o altro simile, lavorati a foggia di fusi, con le cocche simili alle lime, però alquanto torte, et alcuni simili agli scarpelli; de quali si vagliono gli Scultori, per lavorar figure di terra, o cera, in quelle parte principalmente dove non possono comodamente arrivar colle dita*” (Baldinucci 1681, S. 158).

[148] Verschiedene *picos* mit einer oder zwei Spitzen sind bei Juanelo Turriano, ca.1550, *Band 4, Buch 17, Folio 252v,* zeichnerich dargestellt. Rejón de Silva 1788 und García Salinero 1968 beschreiben *pico, picola* als ein Instrument aus Eisen in der Form eines großen Hammers, dessen Enden spitz zulaufen und mit dem man Steine für Gebäude bearbeitet. Ein kleiner *pico* werde von Bildhauern und Schnitzern verwendet. Die Bezeichnung *picola* dürfte nach Salinero italienischen Ursprungs sein und ist im Spanischen ab Ende des 16. Jahrhunderts dokumentiert.

[149] Nach Calvo Serraller stammt der Ausdruck *escofina* vom italienischen *scoffina* (Carducho, Ed. Serraller 1979, S. 389, Anm. 1004). Covarrubias 1611 und das DRAE

Ausnahme bildet der Porphyr: Dieser Jaspis lässt sich nicht mit Stahl bearbeiten, da er zu hart ist. Deshalb bearbeitet man ihn mit Grabsticheln aus Diamant[150], mit Stahlscheiben[151] und raffinierten Maschinen zum Schneiden und Sägen. Man kann den harten Jaspis lediglich mit Schmirgel und Tripel polieren und zum Glänzen bringen.

[48] Skulpturen aus Gold, Silber, Bronze und anderen Metallen werden immer gegossen. Dafür fertigt man sie zunächst aus Wachs, Ton oder Holz in derselben Größe wie das Werk, formt sie dann ab und gießt sie. Nach dem Abgießen überarbeitet man die Skulpturen mit Meißel, Gravierstichel, Feilen, Schabeisen, Hämmern, Bildhauer-Riffeln und Schneidemessern[152], mit Ausnahme der Eisenskulptur, die nicht gegossen wird: sie wird geschmiedet, indem sie mit Hitze und anschließend mit Meißeln bearbeitet, mit dem Hohlmeißel[153], gekröpften Meißeln, und Gravierstichеln geschnitten und mit schmalen, rauen Feilen, Bildhauer-Riffeln und feinen Feilen vollendet und poliert wird. Allerdings sind Eisenskulpturen sehr selten und werden kaum hergestellt.

[49] Man kann auch Skulpturen aus Elfenbein und Koralle fertigen. Elfenbein bearbeitet man mit Hohlmeißeln, Stechbeiteln, Schabeisen, Raspeln und Bohrern und poliert es mit gemahlenem Bimsstein und Tripel. Die Koralle bearbeitet man mit Gravierstichеln, stählernen Grabsticheln, Bohrern und Schabeisen und poliert sie mit Schmirgel und Tripel.

[Ser. 390]

[50] Die Kamee wird mit Grabsticheln aus Diamant bearbeitet, ebenso die Arbeiten in Onyx. Den Bergkristall bearbeitet man mit Gravierstichеln, stählernen Grabsticheln, Bohrern und Schabeisen und poliert ihn mit Schleifsand und Tripel.

[51] Die Holzskulptur (aus welchem Holz auch immer) bearbeitet man mit Schnitzmessern aus Stahl, Stechbeiteln und Hohlmeißeln. Geschliffen und geschabt wird mit Raspeln und Schabeisen, geschmirgelt und poliert mit der Fischhaut [*lixa*].

[52] Stuck fertigt man aus grobem Kalk mit Nägeln, Draht und Stücken von Ziegelsteinen oder Dachziegeln, bis eine Form entstanden ist, die man anschließend ausarbeitet, indem man sie mit *estuque* überdeckt, den man aus sehr weißem Kalk und geriebenem weißem Marmor bereitet. Solange er frisch und schön feucht ist, bearbeitet man alles mit Schnitzmessern aus Stahl, Spachteln, großen und kleinen Schabeisen[154] und poliert mit glatten Zieheisen und Wasser. Der beste Stuck, den es gibt, ist der, der den Marmor am trefflichsten imitiert.

[53] Alle Reliefs sind erhaben, das Halbrelief ist halb so hoch wie das Hochrelief, und das Flachrelief ist jenes, das noch nicht an das Halbrelief heranreicht. Je nach Anlass und Ort, wo es angebracht wird, kann das Relief

---

1729 beschreiben *escofina* als eine große Feile mit dicken Zähnen, die Bildschnitzer und Schreiner verwenden, um Holz zu säubern und zu feilen.

[150] Einen *pico a punta de diamante* erwähnt Juanelo Turriano, ca. 1550, Band 4, Buch 17, Folio 252v, für Steinarbeiten, bei dem es sich um eine Art Hammer handelt, dessen Kopfform an einen Diamanten (mit zwei Spitzen) erinnert.

[151] Terreros 1788 erwähnt ebenfalls Stahlscheiben, die zum Schneiden von Diamanten und Edelsteinen dienen (Eintrag: *rueda de abrillantadores, y lapidarios*).

[152] *Grapa* bezeichnet eigentlich eine Klammer aus Eisen zum Verbinden von Brettern oder anderen Dingen (Salinero 1968 und DRAE 1734). Tollhausen 1913 erwähnt noch eine weitere Bedeutung als Schneidemesser der Blockmacher.

[153] *Uñeta* ist laut Tollhausen 1913 ein Hohlmeißel der Bildhauer, ein Schneidemesser der Handschuhmacher oder ein Nagelzieher.

[154] Nach Calvo Serraller (Carducho, Ed. Serraller 1979, S. 390, Anm. 1009) ist *raspete* die Verkleinerungsform von „*raspe*", wenngleich der Ausdruck im Spanischen bisher nicht in Verbindung mit Handwerk zu finden ist. Im Italienischen hat er anscheinend eine rein künstlerische Bedeutung; Baldinucci erwähnt ihn im *Vocabolario*: „*Raspa, spezzie di lima, che serve per levare i colpi dello scarpello, alle statue di legno i marmo.*"

mehr oder weniger erhaben sein. Man kann damit eine Historie mit vielen Figuren und mit der dem Relief eigenen Art Landschaften, Bäume, *glorias*[155], Himmel und Wolken darstellen. Diese Art der Skulptur wird gehauen oder in Ton, Wachs und Gips, verschiedenen Papiermassen, Messing[156] und anderen Materialien gegossen.

[54] Die Skulptur wird auf Werk- oder Schnitzbänken bearbeitet, beide aus Holz, wo sie sich mit Leichtigkeit zum Bearbeiten hin und her wenden lassen, während sie in der Luft gehalten werden. Der Ort, an dem gebildhauert wird, heißt Werkstatt oder Atelier, und wo studiert und gezeichnet wird, ebenfalls Atelier. Das Licht für die Werkstatt muss von oben und von Norden kommen, damit es den ganzen Tag über gleich ist.

[55] Die Holzskulptur wird bemalt, vergoldet und mit *estofado* versehen. Die aus Bronze und anderen Metallen wird gewöhnlich vergoldet, die anderen bleiben materialsichtig.

[56] Der Bildhauer studiert, stellt Betrachtungen an, überdenkt, urteilt, ersinnt im Geist Konzepte, Bilder und Vorstellungen, erfindet, skulptiert, kopiert, portraitiert, bereitet vor [*aparejar*], er schlägt die grobe Form aus dem Werkblock, er arbeitet die angelegte Form aus, trägt die hervorstehenden Wülste ab, glättet[157], vollendet, überarbeitet, schleift, poliert und fertigt Modelle. Er bedient sich der Statuen und Modelle der Alten und der Malerpuppen und arbeitet auch nach dem lebenden Modell. Das Gießen und Nacharbeiten gehört ebenso zu den Aufgaben des Bildhauers.

Bezeichnungen und Ausdrücke des Bildhauers

[Ser. 391]

[155] Nach Palominos Glossar und Martínez 1788 bedeutet *gloria* soviel wie ein geöffneter Himmel mit Heiligen, Engeln und Serafinen im Lichtschein.

[156] *Azufre* ist eigentlich Schwefel. Nach dem Etymologischen Wörterbuch von Franzisco de Rosal 1611 steht der Terminus wegen seiner gelben Farbe in Zusammenhang mit Messing. Palet 1604 (*açufre*) und Mez de Braidenbach 1670 (*açofar*) erwähnen ebenfalls Messing.

[157] Nach Mez de Braidenbach 1670 bedeutet *rebotar „wider stumpf machen“* und könnte deshalb hier mit glätten übersetzt werden.

FRANCISCO PACHECO DEL RÍO

(1564 Sanlúcar de Barrameda – 1644 Sevilla)



Abb.3 Diego Velázquez, Porträt Francisco Pacheco, um 1620, Museo del Prado, Madrid.

FRANCISCO PACHECO DEL RÍO

Zum Autor

Zum künstlerischen Werk / Publikationen zum Leben und Werk Pachecos / Publikationen maltechnischer Untersuchungen

Pacheco, 1564 in Sanlúcar de Barrameda geboren, stammte aus bescheidenen Verhältnissen. Nach dem Tod seines Vaters, dem Fischer Juan Perez, lebte er bei seinem Onkel, dem Kanonikus Pacheco in Sevilla, dessen Familiennamen er annahm. Durch ihn kam Pacheco schon in jungen Jahren in Kontakt mit Sevillanischen Künstlern und Gelehrten, die er später in seinem *Libro de retratos*[158] verewigte.

Seine künstlerische Ausbildung erhielt er in der Werkstatt von Luis Fernandez, einem heute unbekannten Maler[159]; gleichzeitig widmete er sich literarischen Studien. 1611 reiste er nach Madrid und Toledo, wo er El Greco traf, was er in seinem Traktat beschreibt. Im selben Jahr nahm er in seiner Werkstatt in Sevilla den jungen Diego Velázquez als Lehrling auf, der 1618 die Tochter des Meisters heiratete. 1625 reiste Pacheco wiederholt nach Madrid und blieb dort zwei Jahre. In seinem Traktat beschreibt er eingehend, wie er während des Aufenthalts eine Skulptur für die Gräfin von Olivares fasste. Der wahre Grund der Reise war aber der Versuch, den Titel eines Hofmalers (*pintor del rey*) zu erlangen. Das von Velázquez im März 1626 eingereichte Gesuch wurde abgelehnt woraufhin Pacheco enttäuscht nach Sevilla zurückkehrte. Hier widmete er sich seinem Traktat, das er laut Bassegoda aus der Nostalgie und Erinnerung heraus schrieb, im Bewusstsein, dass seine Glanzzeit als Maler vorüber war.[160] Er starb 1644 in Sevilla.

Zum künstlerischem Werk

In den maltechnischen Kapiteln würdigt Pacheco von den eigenen Werken, gemäß der Parameter seiner Zeit, besonders die großformatigen Werke. Für ihn am wichtigsten waren seine sechs Gemälde des Großen Kreuzgangs des Antiguo Convento de la Merced Calzada (von denen sich heute vier im Museo de Bellas Artes, Sevilla befinden, eines im Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, und eines im Bowes Museum, Barnard Castle), das „Jüngste Gericht" und „Christus in der Wüste", beide heute im Musée de Goya, Castre, sowie der San Miguel der Kirche San Alberto von 1637 (von dem heute lediglich eine Fotografie existiert) und

---

[158] *Libro de descripcion de verdaderos retratos de illustres y memorables varones*, Sevilla, 1599. (Ed. Piñeda, Sevilla, 1985), siehe auch Bassegoda,"El Libro de retratos de Pacheco y la verdedera efigie de don Diego de Hurtado de Mendoza", in: *Locus amoenus,* 5, 2000-2001.
[159] Pérez Sánchez 1996, S. 158.
[160] Pacheo 1990, S. 31.

die Deckengemälde der Casa de Pilatos in Sevilla, die in situ erhalten sind. Den heutigen Betrachter sprechen allerdings eher die kleinformatigen Werke an, von einfacherer Komposition und ohne Verkürzungen, besonders seine Porträtzeichnungen berühmter Zeitgenossen im *Libro de Retratos* von 1599.

Neben seiner Tätigkeit als Maler war er auch als Fassmaler in Gemeinschaftsprojekten mit Sevillaner Bildhauern aktiv und wurde aufgrund seiner besonderen ikonografischen Kenntnisse von der Inquisition 1618 als Zensor eingesetzt.

Dass Pachecos Ruhm schon damals mehr auf seiner außergewöhnlichen Bildung und seinen ikonografischen Kenntnissen als auf seinem malerischen Talent beruhte (seine Bilder wirkten schon auf den damaligen Betrachter etwas steif und hölzern), bezeugt ein zeitgenössisches Spottgedicht auf eines seiner gemalten Kruzifixe, das Palomino in Pachecos Lebensbeschreibung publizierte:[161]

¿Quien os puso así, Señor,	(Wer hat Euch so zugerichtet, Señor,
tan desabrido, y tan seco?	so steif und ausgedörrt?
vos me diréis, que el amor,	Ihr werdet mir sagen, dass es die Liebe war,
mas yo digo, que Pacheco.	ich aber sage, es war Pacheco.)

Publikationen zu Leben und Werk Pachecos

Über Pacheco gibt es weit mehr Literatur als über Carducho. Neben Palomino (*Paranaso español pintoresco*, 1724), Juan Augustín Cean Bermúdez (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* 1800) und Marcelino Menéndez Pelayo (*Historia de las ideas estéticas en España,* 1940)*,* die sich mit der der künstlerischen Bedeutung Palominos in Abschnitten oder Kapiteln befassen, widmet José María Asensio y Toledo ihm 1867 bereits ein ganzes Buch, *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias, especialmente El Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito*. Von 1923 stammt Francisco Rodríguez Maríns *Francisco Pacheco maestro de Velázquez*, 1928 publizierte Concepción Salazar sein Testament. Priscilla Muller publizierte 1959 *Francisco Pacheco: His Development as a Painter*. Enrique Valdivieso schrieb 1985 in seiner *Historia de la Pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII* über Pachecos Malerei, Diego Angulo Iñíguez und Alfonso Pérez Sánchez untersuchten 1985 Pachecos zeichnerisches Werk in *A Corpus of Spanish Drawings*. Pachecos kunstgeschichtliche Bedeutung untersuchten Jonathan Brown in *Images and Ideas in Seventeenth*, Century Spanish Painting und Calvo Serraller 1981 in *La Teoría de la pintura del Siglo de Oro.*[162] Im Vorwort zu

[161] Palomino 1947, S. 871.
[162] Calvo Serraller 1981, S. 181-192.

seiner Ausgabe des Traktats widmet sich Bassegoda detailliert dem Leben und Werk Pachecos, fasst die neuesten Erkenntnisse zusammen und gibt einen umfassenden Überblick über die Literatur zu Pacheco bis 1990.

Weitere Literatur, die für die vorliegende Arbeit hilfreich war: Valdivieso, Enrique Falcón Márquez, Teodoro, *Francisco Pacheco: 350 aniversario de su muerte*, Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, Sevilla 1994; García Rodríguez, José Carlos, *Francisco Pacheco: pintor, poeta y tratadista de arte*, Sanlúcar de Barrameda: „Los Cuatro Vientos", 1991; Pozuelo Calero, Bartolomé, *El Licenciado Francisco Pacheco. El túmulo de la reina doña Ana de Austria*, Alcañiz, Instituto de Estudios Humanísticos; Madrid, Editorial del Laberinto: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2004; Nuria Rodríguez Ortega, *Maneras y facultades en los tratados de F. Pacheco y V. Carducho: tesauro terminológico-conceptual*, Universidad de Málaga 2005; Bermejo, Elisa, „Influencia de una obra flamenca en Francisco Pacheco", In: *Archivo español de arte*, Madrid , Band 55 (1982), Nr. 217, S. 3-8.

Publikationen maltechnischer Untersuchungen

Publizierte maltechnische Untersuchungen zum Werk von Pacheco sind rar: Hidalgo Brinquis Dissertation über Untersuchung- und Restaurierung der Deckenmalereien auf Leinwand in der Casa de Pilatos in Sevilla ist nur in Form eines kurzen Artikels publiziert.[163] Jean-Louis Augés veröffentlichte 1999 die Restaurierungsdokumentation der im Musée Goya in Castres befindlichen Leinwandgemälde „Christus in der Wüste" und „Das Jüngste Gericht".[164]

Zum Buch

Editionen / Teileditionen / Übersetzungen /Teilübersetzungen / Gesamtüberblick der Editionen und Übersetzungen / Zum Inhalt des Traktats / Über die maltechnischen Kapitel

Manuskript

Das Manuskript von 1638 mit dem Titel *Tratado de la Pintura en tres libros, por Francisco Pacheco, vezino de Sevilla*, befindet sich heute im Instituto Valencia de Don Juan in Madrid.

In den Anmerkungen auf den Seitenrändern lassen sich neben Pachecos Handschrift zwei weitere erkennen. Die eine stammt von Jáuregui, der 1636 bis 1637 in Sevilla weilte und Pachecos Manuskript durchsah, ganze Passagen strich und Anmerkungen verfasste.

[163] Carmen Hidalgo Brinquis danke ich für das Exemplars der unveröffentlichten Dissertation.
[164] Augé, Jean-Louis: „Velázquez et Francisco Pacheco: Nouvelles perspectives á propos d'une peinture savante des débuts du Siècle d'or", in: *Les Cahiers du Musée Goya, Nr.1-1999,* Musée Goya, Castres 1999.

Pacheco wiederum akzeptierte nur einige der Änderungsvorschläge und strich viele durch, derart, dass sie teilweise unlesbar sind. Die zweite fremde Handschrift stammt vom unbekannten Herausgeber, der Anweisungen für den Druck vermerkte, der fünf Jahre nach Pachecos Tod erfolgte. In den maltechnischen Kapiteln sind keine Änderungen fremder Hand zu verzeichnen. Die kleineren Korrekturen und Ergänzungen stammen von Pacheco selbst.

(21,2 x 15,5 cm, 664 bezifferte Folii, 10 Seiten Prolog (*Prologo e Introdución de la la pintura a los lectores)*, ab Fol. 6 die drei Bücher und die *Adiciones* mit den ikonografischen Anweisungen, 6 Seiten Inhaltsverzeichnis. Die maltechnischen Kapitel sind auf den Folien 350 r – 464 r. Kapitel 1, Fol. 350 r– Fol. 360 r. Kapitel 2, Fol. 360r – Fol. 371 v. Kapitel 3, Fol. 371 v – Fol. 389 r. Kapitel 5, Fol. 402 v – Fol. 417 r. Kapitel 6, Fol. 417 r– Fol. 432 v. Kapitel 7, Fol. 433 r – Fol. 447 v. Kapitel 8, Fol. 447 v – Fol. 464 r.)

Editionen

1) *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas. Descrívense los homvres eminentes que ha avido en ella así antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminación, y estofado; del pintar al fresco, de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, por Francisco Pacheco, vezino de Sevilla. Año 1649. Con Privilegio. En Sevilla, por Simon Faxardo, impressor de libros, a la Cerrajeria.

Die Erstausgabe, deren Herausgeber unbekannt ist, erlebte Pacheco selbst nicht mehr. Der erweiterte Titel, im Sinne einer Inhaltsangabe, zielt stärker auf den maltechnischen Inhalt ab. Von dieser Edition sind nur wenige Werke erhalten. Es fehlen der Prolog und die letzten drei Seiten des Manuskripts.

(Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: BA 853,19,5 x 14,5cm, 1 S. Lizenzen, 3 S. Inhaltsverzeichnis, 641 bezifferte Seiten, 2 Seiten Register. Die maltechnischen Kapitel 1- 8 befinden sich auf S. 332 bis 443. Kapitel 1, S. 332-341, Kapitel 2, S. 341-352, Kapitel 3, S. 352-368, Kapitel 5, S. 382-397, Kapitel 6, S. 397-412, Kapitel 7, S. 412- 426, Kapitel 8, S. 427- 443).)

In den Digitalen Bibliotheken der Spanischen Nationalbibliothek, Madrid, und der Junta de Andalucía ist die Erstausgabe online einsehbar (http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es) (www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/inicio.com).

2) *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descríbense los hombres eminentes que ha habido en ella … / por Francisco Pacheco. 2. ed. fielmente copiada de la primera que dió a la estampa su autor en Sevilla en el año de 1649*, dirígela G. Cruzada Villaamil; Madrid 1866.

Dieser zweibändigen Edition fehlen Pachecos Prolog und das Vorwort des Herausgebers, sie enthält auch keine Abbildungen. Es gibt zahlreiche orthografische Fehler, Wörter, sogar ganze Zeilen fehlen, auch in den maltechnischen Kapiteln.
(Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: 1/83967 V.1 1 und 1/83968 V.2, jeweils: 21,5 x 14,5. Band 1: 432 bezifferte Seiten, davon je 1 Seite Register und Inhaltsverzeichnis.
Band 2: 382 bezifferte Seiten, davon je 1 Seite Register und Inhaltsverzeichnis. Die maltechnischen Kapitel in Band 2 befinden sich auf den Seiten 5-143. Kapitel 1, S. 5-17, Kapitel 2, S. 17-31, Kapitel 3, S. 31-52, Kapitel 5, S. 69-86, Kapitel 6, S. 87-105, Kapitel 7, S. 106-123, Kapitel 8, S. 123-143.)

3) *Arte de la pintura*; edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638, Preliminar notas e índices de F.J. Sánchez Cantón, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid 1956.
Sánchez Cantón hat die Paginierung der Erstausgabe in seine, ebenfalls zweibändige, Edition übernommen und die Orthografie und Interpunktion leicht modernisiert. Im Vorwort schreibt er, dass er sowohl das Manuskript als auch die Erst- und die Zweitausgabe verwendet habe. In den Fußnoten führt er die Fehler der Ausgabe von Villaamil und die Randbemerkungen des Manuskripts auf, ohne jedoch letztere richtig zu interpretieren und zuzuordnen.
(Band 1: 22 x 16,5 cm, XLVI Seiten Vorrede und Bibliographie, Abbildung des Deckblatts des Manuskriptes, 499 bezifferte Seiten. Band 2: 22 x 16,5 cm, 482 bezifferte Seiten, ab Seite 194 Adiciones, ab Seite 435 Register. Die maltechnischen Seiten befinden sich in Band 2, auf den Seiten 1-155. Kapitel 1, S. 1-15, Kapitel 2, S. 15-30, Kapitel 3, S. 31-54, Kapitel 5, S. 72-91, Kapitel 6, S. 92-112, Kapitel 7 , S. 113-132, Kapitel 8, S. 133-155.)

4) *Arte de la pintura*, Las Ediciones del Arte (L.E.D.A.), in der Reihe Cómo se aprende, 6, Barcelona 1968.
Um den Leser „nicht zu verwirren, zu langweilen und zu ermüden“, druckte der Verleger lediglich die aus seiner Sicht „wichtigen“ Partien unter Einhaltung der orig. Reihenfolge ab, was in einer stark gekürzten Ausgabe mit Ausschnitten aus Buch 1, Kapitel 1-12, Buch 2, Kapitel 1-12 und Buch 3, Kapitel 1-10 resultiert.
(Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: BA/12394), 26,5 x 21,5 cm, 142 bezifferte Seiten, davon 1 Seite Vorwort des Herausgebers, 2 Seiten Inhaltsverzeichnis, mehrere Abbildungen von Gemälden).

5) *El Arte de la Pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugo , Ediciones Cátedra, Madrid 1990.

Diese Dissertationsschrift ist die erste kritische und kommentierte Ausgabe. Sie basiert auf dem Manuskript unter Einbeziehung und Interpretation der verschiedenen Anmerkungen der fremden Handschriften. Die Orthografie ist leicht modernisiert. In den Fußnoten vergleicht Bassegoda Pachecos Zitate mit den jeweiligen Originalquellen und lokalisiert die beschriebenen Kunstwerke.

(ISBN 84-376-0871-6, 24 x 16,5 cm, 782 bezifferte Seiten, davon 61 Seiten Vorrede und Bibliographie, ab Seite 751 Register. Die maltechnischen Kapitel befinden sich auf S. 433 – 533. Kapitel1, S. 433-445, Kapitel 2, S. 445-453, Kapitel 3, S. 453-466, Kapitel 5, S. 480-490, Kapitel 6, S. 490-503, Kapitel 7, S. 503-516, Kapitel 8, S. 516-533.)

Teileditionen

1) Die erste Teilausgabe stammt von Mariano de la Roca y Delgado von 1871, Madrid, Libreria de León Pablo Villaverde, mit dem Titel *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas / por Francisco Pacheco; extracto y enriquecido con un tratado nuevo para saber limpiar y restaurar las pinturas*.

Die maltechnischen Kapitel (Kapitel 5-7) sind auf den Seiten 52-84 zusammengefasst und auf rein technische Anweisungen reduziert - ohne Kommentare oder Erläuterungen.

Im Vorwort beklagt Roca, der selbst Maler war, dass die alten Traktate so lang und ausschweifend seien und der interessierte Leser ermüde, noch bevor er das Gesuchte gefunden habe. Deshalb verkürzte er die Ausgabe auf Auszüge, wobei er der in den Kapiteln 2, 3, 5, 6, und 7 beschreibenen Praxis vergleichsweise viel Platz widmete. Die Abschnitte über das maltechnische Vorgehen bei den verschiedenen Bidlgattungen hat er nicht übernommen. Die Sprache ist vereinfacht und modernisiert. Der Ausgabe sind am Ende einige Seiten über Restaurierung von Gemälden beigefügt.

(Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: BA/8181, 117,9 x 12 cm, 114 bezifferte Seiten, davon 2 Seiten Vorwort, 2 Seiten Inhaltsverzeichnis.)

2) Die nächste Teilausgabe von Sánchez Cantón in den *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Band II, Madrid,1933, S. 119-217, beschränkt sich hauptsächlich auf kunsthistorische Aspekte, enthält aber auch maltechnische Abschnitte, wie z.B. die Anweisungen zum Vorgehen in den verschiedenen Bildgattungen, aber sehr gerafft, manche Kapitel sind auf eine halbe Seite reduziert. Die Ausgabe ist unkommentiert.

Übersetzungen

1) 1986 übersetzte Fallay d'Este das Werk ins Französische unter dem Titel *L'Art de la peinture, présentation et traduction de l'espagnol,* Klincksieck, Paris, 277 Seiten, wobei sie unter Beibehalten der Struktur und der Argumentation Pachecos die theoretischen Kapitel etwas raffte und sich bei den maltechnischen Kapiteln (S. 199 – 216) auf Ausschnitte des 1., 5., 6., 7., und 8. Kapitels, beschränkte. Auch die Adiciones sind nur in Ausschnitten übersetzt. Fünf Jahre später schreibt sie in L'art de la peinture: peinture et théorie à Séville au temps de Francisco Pacheco Champion, Paris 2001, dass es wünschenswert sei, die maltechnischen Kapitel ins Französische zu übersetzten, was „auch von Nutzen für die Restauratoren wäre".[165] Vermutlich wegen des speziellen Vokabulars beschränkte sie sich darauf, die verschiedenen Techniken kurz zu beschreiben (S. 535-551), wobei sie sich auf die englischen Übersetzungen von Veliz stützt.[166]

Teilübersetzungen

1) Enggass und Brown integrierten in *Italy and Spain 1600-1750,* New Jersey 1970, einzelne übersetzte Textausschnitte, z.B. über die Blumen- und Früchtemalerei (S. 215-217) und das Fassen von Skulpturen (S. 217-221).

2) Weitere übersetzte Textausschnitte von kunsthistorischem Interesse sind in den Dissertationen von Felix Scheffler (*Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts,* 2000), Susanne Waldmann (*Der Künstler und sein Bildnis in Spanien des 17.Jahthunderts, Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei,* 1995) und Karin Hellwig (*Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert,* 1996) bei Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung, Veuvert Verlag, Frankfurt am Main, veröffentlicht.
Ferner in der Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, 2007.

3) Erstes Interesse an den maltechnischen Kapiteln zeigte Ernst Berger Anfang des 20. Jahrhunderts. 1901 publizierte er im Rahmen seiner Forschung zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik eine kurze Zusammenfassung von Pachecos Öl- und Wasserfarbentechnik in *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit,* S. 75-81. 1909 folgte eine Zusammenfassung der Freskotechnik in *Beiträge zur*

[165] „[…] une traduction de l'ensemble des techniques proposées par Pacheco serait souhaitable et d'un grand profit pour la restauration des tableaux" (Fallay 2001, S. 545).
[166] Fallay 2001, S. 536.

Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, Folge V, S. 78-80. Bergers Interpretation der Pigmentnamen sind teilweise unzutreffend.

4) Veliz übersetzte 1986 in *Artists' Techniques in Golden Age Spain,* S. 31-106, die sieben maltechnischen Kapitel ins Englische.

Gesamtüberblick der Editionen, Teileditionen, Übersetzungen und Teilübersetzungen

Editionen

1638 *Tratado de la Pintura en tres libros, por Francisco Pacheco, vezino de Sevilla*, Manuskript von 1638, Instituto Valencia de Don Juan in Madrid.

1649 *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas. Descrívense los homvres eminentes que ha avido en ella así antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminación, y estofado; del pintar al fresco, de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas, por Francisco Pacheco, vezino de Sevilla.* Año 1649. Con Privilegio. En Sevilla, por Simon Faxardo, impressor de libros, a la Cerrajeria.

1866 *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descríbense los hombres eminentes que ha habido en elle … / por Francisco Pacheco. 2..ed….fielmente copiada de la primera que dió a la estampa su autor en Sevilla en el año de 1649*, dirígela G. Cruzada Villaamil, Madrid, Mauel Galiano, 1866.

1956 *Arte de la pintura; edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638, Preliminar notas e índices de F.J. Sánchez* Cantón. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1956.

1968 *Arte de la pintura.* Barcelona, Las Ediciones del Arte, 1968.

1982 *Arte de la pintura.* Barcelona Las Ediciones del Arte, 1982 (Nachdruck der Ausgabe von 1968).

1990 *El Arte de la Pintura,* Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Catedra, 1990 (Dissertation).

Teilausgaben

1871 *Arte de la pintura, su antigüedad y granzedas / por Francisco Pacheco; extracto y enriquecido con un tratado nuevo para saber limpiar y restaurar las pinturas*, Mariano de la Roca y Delgado. Madrid, Libreria de León Pablo Villaverde, 1871.

1933 "Arte de la pintura (Auszüge der Ausgabe von 1649)". In: Sánchez Cantón, F. J., *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Band II. Madrid 1933, S. 119-217.

Übersetzung

1986 Fallay d'Este, Lauriane, *L'Art de la peinture, présentation et traduction de l'espagnol.* Paris, Klincksieck, 1986.

Übersetzungen einzelner Textausschnitte

1901 Berger, Ernst, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit.*

München, Callwey, 1901, S. 75-81.

1909 Berger, Ernst, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik,* Folge V. München, Callwey, 1909, S. 78-80.

1970 Enggass, Robert und Brown, Jonathan, *Italy and Spain 1600-1750: sources and documents.* New Jersey 1970, S. 215-217 und S. 217-221.

1986 Veliz, Zahira, *Artists' Techniques in Golden Age Spain.* Cambridge, University Press Cambridge, 1986, S.21-29.

1995 Waldmann, Susanne, *Der Künstler und sein Bildnis in Spanien des 17. Jahrhunderts, Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995.

1996 Hellwig, Karin, *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1996.

2000 Scheffler, Felix, *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts*, Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2000.

Zum Inhalt des Traktats

El Arte de la pintura, das fünf Jahre nach Pachecos Tod veröffentlicht wurde, ist das umfangreichste spanische Malereitraktat des 17. Jahrhunderts. Nach jahrelanger Arbeit war das Manuskript 1638 fertiggestellt, die Druckerlaubnis erfolgte 1641 und die Veröffentlichung 1649.[167] Es gilt als Synthese zahlreicher Schriften und Erkenntnisse von Dichtern und Literaten aus Pachecos Humanistenkreis, sowie anderer Autoren und seiner eigenen Erfahrungen als praktizierender Maler. Ein Kapitel hatte Pacheco bereits vorab um 1620 publiziert, und auch in dem 1622 veröffentlichten Kurztraktat *A los profesores del Arte de la Pintura* nahm er Teile seines großen Traktats vorweg. In beiden publizierten Texten kündigt er sein großes Traktat an. Es deutet vieles darauf hin, dass Pacheco sich durch das Erscheinen von Carduchos *Diálogos* im Jahre 1633 in seiner Motivation, das Malereitraktat zu vollenden, gebremst fühlte. Denn den Ruhm, als erster in Spanien ein umfangreiches Lehrbuch zur Malerei verfasst zu haben, konnte er nun nicht mehr beanspruchen.[168]

Das Traktat setzt sich aus drei Büchern zusammen, gerahmt von einem Prolog und einem umfangreichen Appendix zu Fragen ikonographischer Schicklichkeit bei diversen religiösen Bildthemen. Das erste Buch behandelt „Alter und Würde der Malerei", das zweite ihre „Theorie und die Teile, aus der sie sich zusammensetzt" und das dritte ihre „Praxis und die Arten der Ausführung". Die Reihenfolge der drei Bücher spiegelt die bereits bekannte programmatische Absicht wider, die Malerei zur *arte liberal* zu erheben. So ist der kunsttheoretischen Problematik des zweiten und den kunstpraktischen Anweisungen des dritten Buches die Beschäftigung mit

[167] Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 43.
[168] Waldmann 1995, S. 36.

der antiken Malerei und mit ihren herausragenden Repräsentanten vorangestellt. Zwar ließe sich diese thematische Abfolge ebenso durch eine angestrebte chronologische Struktur des Malereitraktates rechtfertigen, doch lassen sich hierin auch deutlich die Nobilitierungstendenzen der spanischen Kunsttheorie durch den Rückbezug auf das hohe Ansehen der Kunst und ihrer Ausführenden im Altertum erkennen.[169]

Zu den maltechnischen Kapiteln

Während Pachecos theoretischer Teil einen etwas gespreizten und trockenen Stil aufweist, schreibt er im praktischen Teil freier und ungezwungener, losgelöster von italienischen oder antiken Vorbildern, die in dem theoretischen Teil allseits spürbar sind. Die Praxiskapitel schmückt er mit Anekdoten aus, die ihn selbst als gelehrten Künstler darstellen, der Umgang mit den gebildeten Persönlichkeiten seiner Zeit hatte. Das häufige versteckte Selbstlob mit gleichzeitigen Demutsbeteuerungen erinnert an die Bescheidenheitstopoi der italienischen Schriften des 16. Jahrhunderts.[170] Besonders eingehend beschreibt er die Maltechnik, wenn er auf eigene Werke verweisen kann. Deshalb erfährt der interessierte Leser neben der Ölmalerei viel über das Fassen von Skulpturen und das Malen mit Leimfarben auf Leinwand. Gemäß seiner persönlichen Neigung ist auch das Kapitel über Portraitzeichnen und -malen vergleichsweise umfangreich.

Die Reihenfolge der verschiedenen Maltechniken legt Pacheco chronologisch an. Er beginnt mit den älteren wässrigen Bindemitteln (Leim, Ei, Gummi, Fresko) kommt dann zum Öl auf Leinwand, Holz, Wand, Metall und Stein und zu den öligen Inkarnaten auf Skulpturen. Warum er die Polimentvergoldung an den Schluss stellt, bleibt unklar, zumal er selbst schreibt, dass sie eigentlich zu den Kapiteln mit den wässrigen Maltechniken gehöre. Auch innerhalb der Kapitel sind mitunter Sprünge zu verzeichnen, die eher an einen „Zettelkasten“ erinnern und nicht an die sorgfältig gegliederte Abhandlung eines Buchs.

Im ersten Kapitel beschreibt er das Herstellen von Zeichnungen und Kartons. Im zweiten widmet er sich den wässrigen Techniken, die er, wie damals üblich, unter dem Oberbegriff „Temperamalerei“ zusammenfasst. Tatsächlich handelt es sich um leim-, gummi- oder volleigebundene Malerei auf ungrundierter Leinwand, grundierter Holztafel oder Wand. Im dritten Kapitel behandelt er gummigebundene Malerei auf Papier und Pergament, die Buchmalerei, anschließend die *estofado*-Malerei (Stoffmalerei), die im 17. Jahrhundert in dieser Form, (mit Eidotter gebundenen Farben auf poliertem Gold), nur noch auf Skulpturen ausgeführt wurde und

---

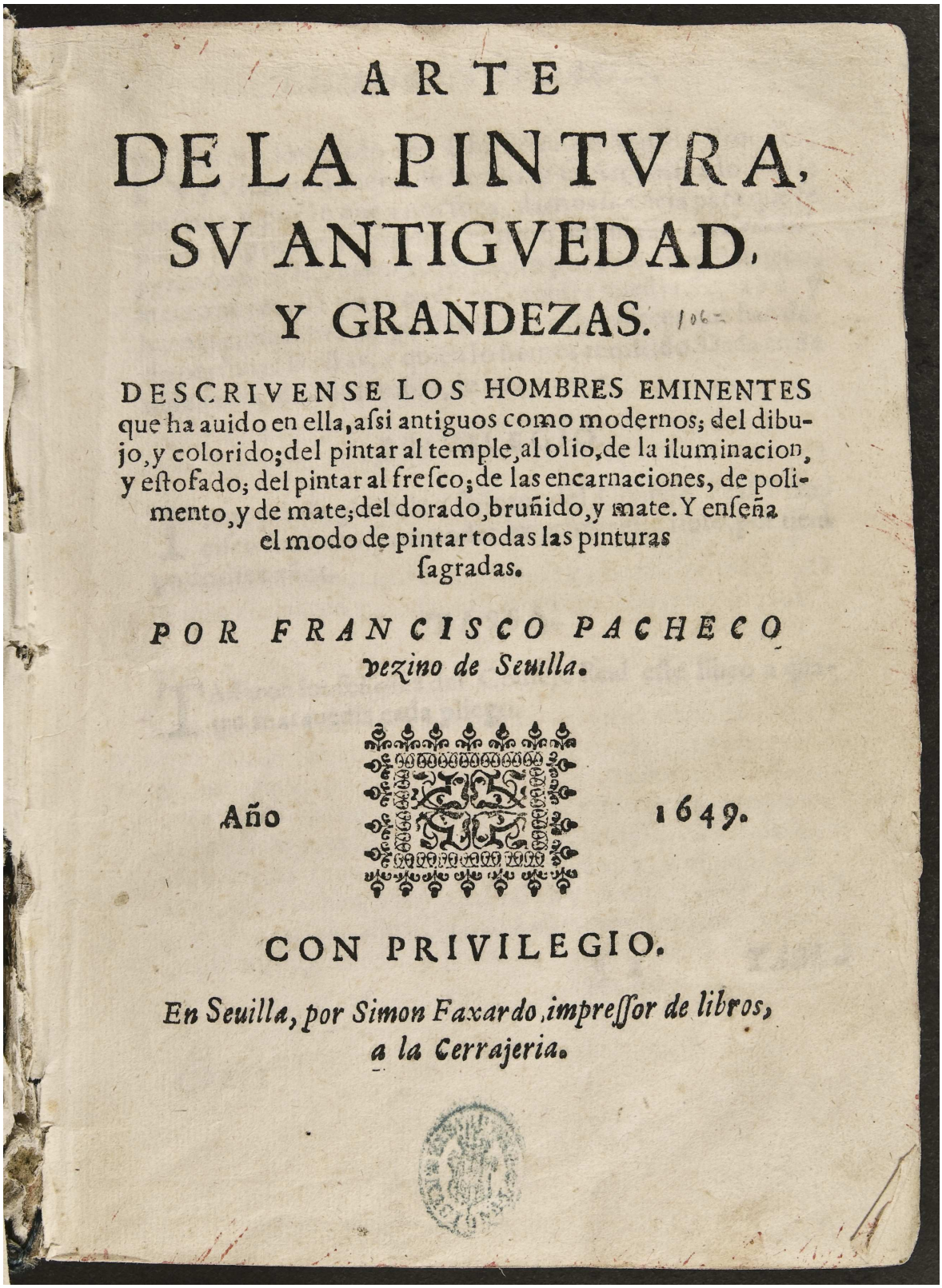
[169] Scheffler 2000a, S. 78.

[170] Nach Feser gehörten entsprechende Bescheidenheitstopoi wie das Bekennen der eigenen Unzulänglichkeit, aber auch indirektes Selbstlob zu den am häufigsten eingesetzten rhetorischen Mitteln, um dem Verdacht der Eitelkeit und des Hochmuts zu entgehen (Vasari, Ed. Wagenbach 2005, S. 13).

beschließt das Kapitel mit der Freskomalerei. Das vierte Kapitel handelt vom Ursprung der Ölmalerei, den Pacheco auf van Eyck zurückführt (da es keinerlei technische Anweisungen enthält, ist es nicht übersetzt). Im fünften folgt die Ölmalerei auf Wand, Holztafel und Leinwand. Im sechsten Kapitel erläutert er Ölmalerei auf Jaspis, Metall und Stein und schließlich die öligen Inkarnatfassungen für Skulpturen, wobei er zwischen mattem und glänzendem Inkarnat unterscheidet. Das siebte Kapitel behandelt die Glanz- und Ölvergoldung mit ihren entsprechenden Grundierungen für Skulpturen und Architekturelemente an Altären. Das Kapitel endet mit kurzen Beschreibungen der maltechnischen Vorgehensweise in verschiedenen Bildgattungen, der Blumen-, Tier- und Landschaftsmalerei. Das achte Kapitel widmet er dem Vorgehen bei der Stillleben- und Porträtmalerei.

In allen Kapiteln bezieht er sich auf eigene Erfahrungen oder die seiner Kollegen. Lediglich bei dem Kapitel über Freskotechnik (in der er selbst nicht gearbeitet hat) und über das Zeichnen verweist er auf Vasari, von dem er auch verschiedene Abschnitte übernimmt.

Typisch für Pacheco ist, dass er niemals in losgelöste Rezepte verfällt, sondern seine Anleitungen immer in den theoretischen Kontext einbindet, wobei er die gekonnte Verwendung der Materialien meist mit der Geschicklichkeit großer Meister in Verbindung bringt. Zudem führt er stets Technikvariationen oder Alternativen an und rät dem Interessierten, selbst auszuprobieren und gemäß den eigenen Fähigkeiten die beste Methode für sich auszusuchen.



ARTE
DE LA PINTVRA,
SV ANTIGVEDAD,
Y GRANDEZAS. 106

DESCRIVENSE LOS HOMBRES EMINENTES que ha auido en ella, aſsi antiguos como modernos; del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminacion, y eſtofado; del pintar al freſco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enſeña el modo de pintar todas las pinturas ſagradas.

POR FRANCISCO PACHECO
vezino de Seuilla.

Año 1649.

CON PRIVILEGIO.

En Seuilla, por Simon Faxardo, impreſſor de libros, a la Cerrajeria.

Abb.4 *Arte de la Pintura,* Frontispiz der Erstausgabe 1649, Biblioteca Nacional de Madrid, Signatur BA 853

ARTE DE LA PINTURA

Übersetzung

Die Übersetzung entstand aus der Ausgabe von Bassegoda 1990. In Zweifelsfällen wurden das Manuskript von 1638 (Instituto Valenciano de don Juan, Madrid) und die erste Edition von 1649 (Spanische Nationalbibliothek, Signatur BA 853) konsultiert.

Leseanweisung

Zum leichteren Auffinden und Vergleichen der entsprechenden Passagen im spanischen Text der Ausgabe von Bassegoda ist dessen Paginierung im vorliegenden übersetzten Text kursiv in eckigen Klammern an den Seitenrändern eingefügt *[Bass. 379]*. Die Nummerierung der einzelnen Absätze (kursiv in eckigen Klammern *[1]*) dient der leichteren Orientierung bei Verweisen innerhalb der vorliegenden Arbeit.

Spanische Bezeichnungen, für die keine Entsprechung im Deutschen gefunden werden konnte, sind in der Übersetzung kursiv gedruckt und im Glossar erläutert.

Ist die spanische Bezeichnung mehrdeutig oder hat im Laufe der Zeit ihre Bedeutung geändert, ist sie kursiv in eckigen Klammern eingefügt und kann ebenfalls im Glossar nachgeschlagen werden.

Ausdrücke, die zwar übersetzt werden konnten, die aber im heutigen deutschen Sprachgebrauch eine differenzierte Bedeutung haben, sind ebenfalls kursiv gedruckt und im Glossar erläutert.

KUNST DER MALEREI

Drittes Buch der Malerei
Von ihrer Praxis und von allen Arten und Weisen, sie auszuüben

Kapitel I
Von den Skizzen, Zeichnungen und Kartons und von den verschiedenen Arten, sie zu gebrauchen

[1] Bis hierhin sind wir (gemäß unserer Nichtigkeit) mit der Erörterung des Allgemeinen der Malkunst gekommen, was, oh, erlauchte Künstler, Ehre der spanischen Nation, Euer erhabener Erfindergeist nicht braucht, was aber das Tor zum höheren Licht Eurer Sachkundigkeit öffnet. Mit Eurer Erlaubnis werden wir nun zugunsten der Demütigen, die in der Ausführung mancher Unterweisung entbehren, die Art und Weise menschlicher gestalten, und wir werden diesem dritten Buch der Praxis, welches ich mit den Entwürfen und Skizzen eröffne, die man für die Ausführung dessen, was man malen möchte, vorbereiten muss, Substanz verleihen. *[Bass. 433]*

[2] Ich werde nicht den unschicklichen Rat befolgen, der dem Maler gestattet, ein Figuren- oder Historienbild ohne weitere Vorbereitungen in Angriff zu nehmen und direkt auf der Leinwand oder der Tafel mit dem Zeichnen des Erdachten zu beginnen. Eine Auffassung, die der ehrwürdige Kartäusermönch Don Luis Pascual[171] vertritt und von manchen unterstützt wird, obwohl es bekanntermaßen anfällig für Unausgeglichenheiten und Fahrlässigkeiten ist. Hingegen werde ich dem sicheren Weg derer folgen, die den ruhmreichen und erhabenen Rang in der Malkunst anstreben, gewähre aber jedem die eigene Meinung und die Freiheit, nach eigenem Belieben zu wählen. *[Bass. 434]*

[3] Es wurde schon gesagt, dass wir uns hier nicht an jene richten, die nichts weiter als zu kopieren vermögen (und sich dabei an guten oder schlechten Originalen, an Zeichnungen, Drucken oder Gemälden orientieren mögen), da diese, wie wir sahen (Buch.1, Kap. 12)[172], der ersten Stufe angehören. Doch die der zweiten [Stufe] könnten sich schon dieser Dokumente bedienen, da sie weiter fortgeschritten sind und sich ja aus mehreren Werken eines zusammensetzen. Wenn sie eine Figur oder eine Historie zu malen haben, können sie unter Drucken, Handzeichnungen und Gemälden auswählen, den Kopf von einer [Vorlage], eine halbe Figur von einer anderen, eine oder zwei [Figuren] von einer weiteren, und fügen Arme, Beine, Gewänder, Gebäude und Landschaften in einem zusammen und erschaffen aus so vielen fremden Dingen ein gutes Ganzes, so dass ihnen wenigstens die Komposition zu verdanken ist.

---

[171] Der katalanischen Kartäuser (*ca.1556, † 1621) legte 1595 in der Cartuja de Scala Dei sein Ordensgelübde ab. Zwischen April 1616 und Herbst 1618 residierte er in der Cartuja de Las Cuevas, wo er zahlreiche Gemälde fertigte, von denen keines erhalten ist (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 434, Anm. 1).

[172] Pacheco bezieht sich hier auf die in Buch 1, Kapitel 12, vorgestellte Einteilung der Maler in drei Rangstufen, je nach Ausbildung und Können. Der Anfänger (*principiante*) begnügt sich mit dem Kopieren, der Fortgeschrittene (*aprovechado*) fügt verschiedene Elemente aus unterschiedlichen Vorlagen zusammen, so dass er wenigstens für die Komposition verantwortlich ist und beginnt, den persönlichen Stil zu entwickeln. Der perfekte Maler (*perfecto*) ist fähig, eigene Kompositionen und Historien zu entwerfen und im eigenen Stil auszuführen.

Pesquera und Jerónimo Fernández[173]

[Bass. 435]

[4] Als Jüngling verwendete ich entweder Weiß und Karmin oder Weiß und Schwarz, um dieses Zusammensetzen einer Historie oder einer Figur auf einer kleinen Leinwand vorzunehmen. Dabei malte ich in Öl, weil sich das leichter verschmelzen, anpassen, entfernen und auftragen lässt. Von diesem kleinen Modell übertrug ich es auf die große Tafel oder Leinwand, wobei ich manchmal nach Augenmaß, manchmal mit dem Rasternetz zeichnete. Heute machen das einige Meister von nicht mittelmäßigem Ruf, und je besser man versteht, es seinem eigenen Stil anzupassen und zu unterwerfen, desto größeren Ruhm erlangt man. Aber was mich angeht, so würde ich, als Liebhaber der Zeichnung (da ich sie weder ablehne noch vernachlässige), diesen immer schwierigen Teil auf Papier ausführen und auf die mir zusagende Art. So sah ich es hervorragende Bildhauer mit der Feder oder der [schwarzen] Kreide [*lápiz*] für ihre Historien aus Stein oder Holz tun.

Giorgo Vasari, 1.Teil, Kap. 16

[5] Gewiss ist das richtige Herstellen von Skizzen, Zeichnungen und Kartons Sache der Maler der dritten und letzten Stufe der Malerei, da diese stärker verpflichtet sind, Neues zu schaffen. Dabei müssen sie, so weit es ihnen möglich ist, von bereits bestehenden Werken, nicht nur anderer Künstler, sondern auch von eigenen, Abstand nehmen. Das machen sie auf verschiedene Arten und Weisen. Wenn sie mit einer antiken oder modernen Figur oder Historie beauftragt werden, versuchen sie entweder durch Auskunft seitens Gelehrter oder durch Lesen von Büchern in Erfahrung zu bringen, wie diese gemalt werden muss. In Ihrer Vorstellung erschaffen sie ein Ganzes,

[Bass. 436]

und auf Papieren machen sie mit Kohle, [schwarzer] Kreide oder Feder die ersten Skizzen der Bewegungen, Mienen und Gebärden, die die Lebendigkeit der Malerei, mit der sie beauftragt wurden, ausmachen. Von drei oder vier Versuchen wählen sie (entweder nach eigenem oder nach Urteil der Gelehrten) den aus, den sie weiter verfolgen wollen und übertragen ihn ins Reine mit schwarzer Kreide, so wie es Becerra tat, der dies vom großen Michelangelo übernommen hatte, oder mit schwarzer und roter Kreide, wie es Federico Zuccaro tat (von dem ich den David in der *Anunciata* auf diese Art gezeichnet sah)[174] und auch andere tun. Oder mit zarten Wasserfarben auf weißem Papier, wie es Polidoro [da Caravaggio][175] und der göttliche Raffael taten, oder mit Wasserfarben und Lichthöhungen auf farbig getöntem Papier, das als Mittelton für gummigebundenes Bleiweiß dient, mit dem gehöht wird. In dieser Technik, die auch unser Vargas[176] und Pedro Campaña[177] anwendeten, sieht man viele Werke hervorragender Männer. Vasari sagte hierzu „*questo modo é molto alla pittoresca e mostra piu l'ordine del colorito*". Diese Art und Weise ist sehr malerisch und offenbart das System der Farbgestaltung. Und er fügt noch eine weitere Kunstfertigkeit an: „*Bevor sie die Historien auf dem Karton zeichnen, fertigen viele Meister ein Tonmodell*

---

[173] Auch von Pesquera sind keine Arbeiten erhalten. Als Bildhauer war er in Granada von 1563 bis 1571 und in Sevilla zwischen 1571 und 1580 aktiv. Jerónimo Hernández (* ca.1540 in Avila, † 1586 in Sevilla) wird lediglich das Fragment einer Tintenzeichnung zugeschrieben, das die Studie eines rechten Fußes zeigt, heute in der Sammlung der Real Academia de San Fernando (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 435, Anm. 2).

[174] Nach Bassegoda bezieht sich Pacheco auf eine Vorzeichnung von Zuccaro zum (nicht mehr erhaltenen) Fresko in der Kapelle der *Annunciata del Collegio Romano* in Rom, das durch eine Radierung von Cornelis Cort von 1571 bekannt ist (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 436, Anm. 3).

[175] Polidoro Caldara, genannt Polidoro da Caravaggio, *1497, † 1543.

[176] Luis de Vargas, *1502, † 1568.

[177] Pedro [de] Campaña ist Peter Kempeneer, *1503, † 1580.

auf einer Fläche an, indem sie alle plastischen Modellfiguren aufstellen, um zu sehen, wie die Schatten fallen, die durch ein zweckdienliches Licht entstehen. Hier stellen sie das Ganze der Historie und die Schatten, die eine Figur auf die andere wirft, fertig. Dadurch werden ihre Werke vollkommener, kraftvoller und plastischer[178]*, denn die Kartons macht man zum Einteilen des Werks, damit es exakt und ausgemessen wird. Gewiss war der, der sich dieses ausgedacht hat, außergewöhnlich klug, da er bedachte, dass man auf den Kartons die gute Wahl und den Verstand der gesamten Arbeit erkennt und man korrigieren und verändern kann, bis es gut ist - was man am Werk selbst nicht tun kann.*"

[6] Und an selber Stelle sagt er: „*Es gibt viele Maler, die für Werke in Öl den Karton im selben Format meiden, bei Arbeiten in Fresco können sie aber nicht umhin, und so kopieren sie die großen Kartons mittels des Rasternetzes von den kleinen Zeichnungen*". Soweit dieser Autor.

[7] Wenngleich Vasari sich sehr gut ausgedrückt hat, wird die Absicht dennoch klarer durch die Beispiele der hervorragenden Männer, an die wir uns dabei erinnern, und indem wir berichten, wie sie vorgingen. *[Bass. 437]*

[8] Beginnen wir mit dem Größten, dem göttlichen Michelangelo, so wie es in seiner Lebensbeschreibung dokumentiert ist und dort von ihm berichtet wird. Wetteifernd mit Leonardo da Vinci schuf er einen Karton zum Pisanischen Krieg, auf dem er viele Nackte darstellte, die sich zur Kühlung gerade im Arnofluss badeten, als auf dem Feld Alarm geschlagen wurde. Man sah dort einige Soldaten sich in Eile die Waffen anlegen, um ihren Gefährten zu helfen, während die anderen zu Pferde schon kämpften. Zwischen all den verschiedenen Figuren und Posituren befand sich ein mit Efeu bekränzter Alter, der sich setzte, um sich ein Beinkleid anzuziehen. Da sein Bein nass war, strengte er sich sehr an, wobei er den Mund und Muskeln mit großer Kraft verzerrte, während er dem Lärm der Trommeln und der Soldaten lauschte. Es waren noch unzählige weitere mit Kohle und Weißhöhungen gefertigte Bewegungen und Verkürzungen zu sehen, weil er mit dieser Zeichnung zeigen wollte, wie sehr er diese Kunst verstand. Das erfüllte die Künstler mit Bewunderung, und sie gaben zu, dass kein anderes Talent eine solche Größe erreichen könne. Der Karton wurde mit großem Beifall und sehr zum Ruhme Michelangelos in den Saal des Papstes gebracht, wo er sich lange Zeit zum Studium für Einheimische und Fremde befand. Aristoteles de Sangallo zeichnete nach ihm, Rodolfo Ghirlandayo, Raffael de Urbino, Francisco Granacio, Bacho Bandinelo, Alonso Berruguete (Spanier), Andrea del Sarto, Perin del Vaga und viele andere. Von dort wurde er in das Haus der Medici gebracht, und bis heute werden die einzelnen Teile, mit denen der neunundzwanzigjährige Michelangelo großen Ruhm erlangt hatte, ehrfurchtsvoll an verschiedenen Orten in Italien aufbewahrt. Für das Gewölbe der Kapelle, das er in Fresko ausmalte und für die große Historie des Letzten Gerichts schuf er fünf, sechs nackte plastische Modellfiguren, etwa handgroß, die er in Schräglage brachte und deren Umrisse, Vorder-, Rücken- und

Giorgio Vasari, letzter Band des 3. Teils

[Bass. 438]

[178] Bekannt ist das so genannte „Modelltheater" von Poussin: ein Brett, auf dem der Maler in Wachs geformte, etwa 15 cm hohe Figürchen gemäß der im Historienbild gewünschten Disposition aufzustellen und mit Papier oder Tuch einzukleiden pflegte. Durch eine rechteckige Haube wurde das Modelltheater geschlossen und die Beleuchtung der Szene durch Lichtschlitze an den Seiten, bzw. in der Decke reguliert. Durch eine kleine Öffnung in der Stirnseite konnte der Maler die Modellszene schließlich monokular betrachten. Bühnenregie und Perspektive gingen hier nahtlos ineinander über. Dieses Modelltheater wurde bereits 1669 von Le Blond de la Tour ausführlich beschrieben (Schlink 1996).

Seitenansichten er nach Belieben variierte.[179] In äußerst vollendeten Zeichnungen bediente er sich ihrer für verschiedene Figuren, wofür er ein Netz oder eine Raster gebrauchte, damit ihm die Verkürzungen gelängen (wie wir an anderer Stelle beschrieben, Buch.I. Kap. 3), und nach diesen kleinen Zeichnungen fertigte er auf großen Kartons die Konturen in der Größe, die diese auf der Wand haben sollten. Das hielt er für den sichersten Weg, seinen ruhmvollen Namen zu erhalten.

[9] Becerra, Schüler und Imitator seiner großartigen Manier, Stolz unserer Nation, ging gleichermaßen vor. Für die Malerei in El Pardo, die er gemeinsam mit Rómulo Cincinato ausführte und die ich gesehen habe, zeichnete er nach
[Bass. 439] einer seiner ausgezeichneten Modellfiguren einen großartigen Merkur im Flug, den er seiner Katholischen Majestät Phillip II. zeigte, der ihm darauf sagte: „Habt Ihr nichts weiter als das getan?“, was ihn sehr traurig stimmte.[180] Pellegrino Tibaldi (größter Imitator Michelangelos) fertigte für die berühmte Bibliothek, die er in San Lorenzo el Real ausmalte, viele vollendete Zeichnungen mit vielen Verkürzungen nach plastischen Modellfiguren und stellte nach ihnen große Kartons her, um im eigentlichen Werk auf die Konturen zurückzugreifen. Als er die Bibliothek beendet hatte und zurück nach Italien wollte, waren ihm alle Kartons gestohlen worden und tauchten nicht mehr auf, worüber er sich sehr beklagte. Auch Bartolomé Carducho und sein Bruder Vicencio Carducho verwendeten gelegentlich Modellfiguren für Aktdarstellungen. Für ihre Werke griffen sie sowohl auf diese als auch auf das lebende Modell zurück, wie ich es selbst gesehen habe. Matteo da Lecce brachte viele eigenhändig vollendete [schwarze] Kreidezeichnungen mit nach Sevilla. Darunter befand sich auch eine mit Wasserfarben und Lichthöhung vom Tod Moses‘, bei dessen Anblick Gerónimo Fernández[181] sagte: „*Wenn dieses Blatt tatsächlich von seiner Hand ist, so soll er mich als seinen Schüler nehmen*“, was ihn überaus kränkte, da man bezweifelte, dass er sie gemacht habe. Der Grund, dass diese Zeichnung die anderen übertraf, war, dass sie vor Michelangelos Jüngstem Gericht gemalt und von dessen großer Manier durchdrungen war. Deshalb erwies es sich als wahr, dass es seine war, und aufgrund der Auskunft anderer, die in Rom gewesen waren und selbige
[Bass. 440] Malerei gesehen hatten.[182] Für den hl. Christophorus, den er für die hiesige

---

[179] Armenini schreibt: „Wer wüßte nicht, dass man von ein oder zwei plastischen Figuren bloß durch einfaches Drehen viele unter sich ganz verschiedene gewinnen kann“. Den schlüssigen Nachweis lieferte für Correggios Domkuppel in Parma ein Experiment Meders mit drei Plastilinfigürchen ohne Arme, in deren verschiedenen Stellungen er überzeugend das einfache Modell von Correggios Engelhimmel veranschaulichen konnte (Koller 1990, S.250). Auch Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[44]*, beschreibt das Fertigen und Anwenden solcher Figuren. S. auch Glossar: *113. Modelo.*

[180] Tatsächlich malten Becerra, Cincinato und Bergamasco zwischen 1563 und 1568 im südöstlichen Eckturm des El Pardo-Palastes das sogenannte Hofdamengemach aus, der einzige Gebäudekomplex des 16.Jh., der das Feuer von 1604 überlebte (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 439, Anm. 8). Carducho erwähnt ebenfalls diese Malereien (Carducho, Ed. Serraller 1979, S. 332).

[181] In Sevile there were three painters namend Gerónimo Fernández active between 1560-1646. Extremely scant information is available, and accurate identification of the painter intended by Pacheco has not been possible (Veliz 1986, S.38, Anm. 3).

[182] Nach Bassegoda handelt es sich hier um eine mündliche Überlieferung. Die Zeichnung vom *Tod Moses’*, wie Pacheco sie nennt, war in Wirklichkeit die Vorzeichnung für das Fresko, das Matteo da Lecce (Mateo Pérez de Alecio in Spanien genannt) an der Innenwand des Einganges zur Sixtinischen Kapelle malte, und das das seltene Thema „*El cuerpo de Moisés defendido por el Arcángel San Miguel frente a los demonios*“ zeigt (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 440).

Kirche malte und im Jahre 1584 vollendete, fertigte er viele kleine Zeichnungen an, von denen ich eine besitze. Auf den Karton, den er im selben Format fertigte, zeichnete er nicht nur die Konturen, sondern vollendete ihn sehr schön und schattierte und schraffierte ihn mit großer Kunstfertigkeit. Er stellte ihn in einem großen Saal des Alcázar Real der hiesigen Stadt aus, wo ich ihn als Jüngling sah. Es ist die größte in Spanien bekannte Figur, sie ist nämlich vom Kopf bis zu dem Fuß, den er außerhalb des Wassers aufsetzt, 30 Fuß lang.[183] Pablo de Céspedes[184], Kostpfründner der heiligen Kirche zu Córdoba, der zweimal in Italien war und der die Werke Michelangelos so eingehend studierte, den eine enge Freundschaft mit Zuccaro verband und der Kontakt zu den ehrenwertesten Männern seiner Zeit hatte, fertigte ebenfalls plastische Modelle an, und das tat er als solch ehrenvoller Bildhauer, dass, als er für die Statue von Seneca einen Kopf aus Marmor fertigte und dieser eines Morgens in Rom aufgestellt war, die Skulptur mit „*Er lebe hoch, der Spanier*“, beschildert wurde.[185] Ich sah einige Modellfiguren aus Wachs und Ton, die er als Vorlage für seine Gemälde und Zeichnungen nutzte, und zwar nicht nur für kleine, mit schwarzer und roter Kreide [gezeichnete] Historien und Figuren, sondern auch für große Kartons für Ölgemälde, von denen ich bezeuge, dass sie sehr kunstfertig mit Kohle gezeichnet waren. Er verwendete auch viele in Öl nach dem lebenden Modell kolorierte Köpfe, die er in seinen Werken kopierte. Antonio Mohedano tat dasselbe, die Gewänder nach einer Malerpuppe und die Akte, Hände und Füße als Zeichnung nach dem lebenden Modell.

[10] Domenico Greco zeigte mir im Jahre 1611 einen Wandschrank mit selbstgemachten Modellfiguren aus Ton, auf die er für seine Werke zurückgriff und - was alle Bewunderung übersteigt - die Originale von allem, was er je in

---

[183] Das große Wandbild des Italieners befindet sich noch heute in der Kathedrale (Hees 1992, S. 326). Die lateinischen Verse unterhalb des Freskos stammen vom Kanoniker Pacheco (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 680).

[184] Pablo de C. was, together with Pacheco, among the outstanding artist-humanists active in Andalusia in the 16 Century. He was born in Córdoba around 1540. His interest and vocation in humanist studies was manifested in adolescence, and in 1556 he was sent to the University at Alcalá de Henares. He graduated in Arts and Theology, having aquired mastery in Latin, Greec and Hebrew. C. then traveled to Italy, where he was able to study the works of the great 15th. and 16th-century masters, and where he formed close friendships with the mannerist painters Frederico and Taddeo Zuccaro, and with the Piedmontese, Cesare Arbasia. His first stay in Rome lasted untill 1577, at which time he returned to Córdoba and took up a Prebend in the city's cathedral. A second trip to Rome was undertaken in 1583-85. From 1585 until his death in 1608, C. remained in his native Andalusia. As a painter and a sculptor, C. may be considered technically proficient, but lacking great originality. His style reflects late mannerist tendencies joined with a monumentality that at its best moments approches the style of Michealngelo. A well-preserved work that conveys the best of C. as a painter is the *Last Supper i*n the Cathedral of Córdoba. It is however, as a man of letters that C. is most interesting; unfortunately, his treatises and poems have survived only in a fragmentary form. Most of what we know of C. as a writer has been conveyed through Pacheco's diligent quotation of written works by his admired friend. The most important surviving works are his *Poema de la Pintura*, *Discursos de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* (1604) and *Discursos de la arquitectura del templo de Salomón*. The influence of C.'s ideas on Pacheco is evident throughout the Arte de la Pintura, as Pacheco often quotes C., confident that his friend's opinion carried the authority of deep erudition coupled with years of „privileged communication“ with the *hombres valientes* of Rome (Veliz 1986, S. 201, Anm. 4).

[185] Die Geschichte vom Kopf Senecas ist in Pachecos *Libro de Retratos* (Ed. Piñero, 1985, S.102) genauer beschrieben.

seinem Leben gemalt hat, auf kleineren Leinwänden in Öl gemalt, die mir sein Sohn, auf sein Geheiß in einem Gemach zeigte.[186] Was sollen hierzu die Eitlen und Faulen sagen? Wie sollten sie nicht tot umfallen, wenn sie von diesen Beispielen hören? Wie können die Zwerge von Fähigkeiten und Behändigkeit sprechen, wenn sie diesen Eifer bei den Giganten sehen. Wohl habe ich manche gesehen und gekannt, die ohne Entwürfe, Zeichnungen oder Kartons ihre Werke in Öl oder Fresco malten, aber was bedeutet das schon, da wir ihnen weder folgen noch sie nachahmen müssen, und es die Werke selbst sind, die die geringe Kenntnis und Kunstfertigkeit bekunden, mit der sie gemacht wurden.

[Bass. 441]

3.Buch der Malerei

Dokument 4

[11] Zu meiner Unterstützung zitiere ich die Meinung eines der gelehrtesten Maler Italiens: Leon Battista Alberti. In seinen Kommentaren schreibt er Folgendes: „*Wenn wir eine Historie malen wollen, durchdenken wir zunächst gründlich, in welcher Anordnung und in welcher Art wir ihre Komposition machen, damit sie perfekt und harmonisch wird. Mittels Entwürfen und Skizzen auf Papieren prüfen wir die gesamte Historie und jeden einzelnen Teil, wofür wir den Rat unserer Freunde erbitten. Am Ende richten wir unser Bemühen darauf, dass alles von uns durchdacht und besehen sei, sodass sich in unserer Arbeit kein einziges Teil befinde, das wir nicht bestens erfasst hätten, und es für den Ort, wo unser Gemälde aufgehängt werden soll, angemessen und passend sei.*"[187]. Dies scheint auch die Meinung Leonardo da Vincis zu sein, wenngleich auch undeutlich am Anfang seiner Dokumente erklärt: „*Das Denken des Malers muss sich kontinuierlich so oft in seinen Überlegungen umbilden, wie er Formen bemerkenswerter Objekte vor sich hat. Diese muss er hervorheben, wahrnehmbar machen und Regeln für sie erstellen; dabei muss er den Ort, die Umstände, das Licht und den Schatten bedenken*".[188]

Außergewöhnliches Beispiel

[12] Trotzdem wird es nicht an jenen fehlen, die, wenn sie auch alles, was bisher gesagt wurde, als richtig anerkennen, doch einen Einwand erheben und sagen werden, dass, wenn man sich im Krieg gegebenenfalls nicht den Anordnungen und Befehlen unterwirft und sich je nach Gelegenheit kühn vorwagt, man manchen Sieg erringen kann, so wie es sich viele Male zugetragen hat, und dass es Selbiges auch in der Malerei gibt. Hierfür werden sie das Beispiel von Tintoretto, dem berühmten venezianischen Maler anführen, von dem erzählt wird, [dass er so vorging] als jene große Republik beabsichtigte, einen großen Saal des Stadtgemeinderates mit einem ihrer Siege oder einem, an dem sie teilhatte, ausmalen zu lassen - was nur gerecht war und alle machen sollten, um ihre Bürger zu ehren. Man rief alle

---

[186] In El Grecos Nachlassinventar sind 20 Modelle aus Gips aufgelistet und 30 aus Ton und Wachs, von denen keines erhalten ist. Von den kleinformatigen Vorstudien zu den großen Werken sind einige erhalten, die Pacheco vermutlich gesehen hat (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 441, Anm. 12).

[187] Deckt sich mit Alberti, Ed. Bätschmann 2002, S. 165: „Wenn wir nun einen Vorgang zu malen haben, so werden wir zunächst bei uns selbst lange überlegen, welcher Modus und welche Ordnung darin die Schönsten wären; danach werden wir erst unsere Skizzen und Entwürfe des gesamten Vorgangs und jedes seiner Teile anfertigen; darauf werden wir alle unsere Freunde herbeirufen, damit sie uns ihren Rat geben. Und so werden wir uns anstrengen, zuerst alle Teile gut zu durchdenken, damit nichts im Werk vorkommt, von dem wir nicht wissen, wie es gemacht und wo es angebracht werden muss."

[188] Deckt sich mit da Vinci, Ed. Chastel 2002, S. 375: „Der Geist des Malers muss ununterbrochen so vielen Gedankengängen nachgehen, wie die Formen des sichtbaren Lebens sind, die vor seinen Augen erscheinen, und diese muss er festhalten und sie sich aufzeichnen und Regeln aus ihnen gewinnen, wobei er den Ort und die Umstände, Licht und Schatten zu berücksichtigen hat."

ehrenhaften Maler jener herrlichen Stadt zusammen und unterbreitete ihnen das Vorhaben und den Wunsch. Man ermunterte sie, dass jeder eine Zeichnung oder einen Karton zu diesem Anlass anfertigen solle und versprach allen eine würdige Belohnung für die Arbeit. Derjenige, der es am besten mache, solle den Auftrag bekommen, und man wolle ihm alles zahlen, was es koste. Damit waren alle sehr zufrieden und befleißigten, sich die Arbeit auszuführen. Unter denen, die sich bei dieser Versammlung befanden, war der durch seine Werke sehr berühmte Jacopo Tintoretto. Sei es nun, weil er den Wettkampf und das Konkurrieren mit den anderen in der Zeichnung fürchtete und in seinen Fertigkeiten nicht verglichen werden wollte, oder - was mir wahrer scheint - weil er sich auf seine große Geschicklichkeit und Fähigkeit verließ, entfernte er sich von den anderen Malern, betrachtete und maß die Größe des Ortes aufmerksam und beschloss, seine Freunde reinzulegen, sie gänzlich zu verspotten, indem er seinen Karton auf eine neue Art und Weise machte. Er bereitete eine Leinwand in der Größe der Wand vor, an der die Historie platziert werden sollte, und zeichnete darauf mit, wie man wohl glauben darf, größtmöglichem Fleiß und Studium und bemalte sie farbig. Es kam der Tag, an dem er und alle anderen ihre Kartons zeigen sollten, und als alle dem Ruf des Stadtrates folgten, damit jeder zeigen konnte, was er gearbeitet hatte, hatte Tintoretto die Schlauheit, seine Leinwand in dem Raum zu platzieren, für den sie gemacht war. Nachdem die anderen ihre Kartons unter Anerkennung seitens des Senats gezeigt hatten, trug er vor, dass sein Karton etwas groß sei und hier nicht mit rechter Bequemlichkeit betrachtet werden könne. Deshalb bat er die Herren und die anderen Künstler, die Güte zu haben, weiter einzutreten, um den Karton zu betrachten. Sie öffneten den Saal, und es erschien die Leinwand mit so großer Vollkommenheit und so viel Lebenskraft, dass alle sie bewunderten und die Maler außer sich waren, als sie erkannten, dass Tintoretto in der selben Zeit, die sie für das Zeichnen ihrer Papiere gebraucht hatten, eine solch große und bewundernswerte Historie gezeichnet und gemalt hatte. Der Stadtrat, der seinen Wunsch bereits erfüllt und das Werk vollendet sah, als er eigentlich gedachte, es zu beginnen, belohnte Tintoretto unter Beifall aller Künstler hoch, und alle waren erstaunt und verwirrt, und er wurde mit Beifall überschüttet und berühmt als großer Ehre und Wertschätzung würdig.[189]

[Bass. 442]

[13] Mir scheint, dass wir darauf Folgendes erwidern können: Der Maler, der entsprechende Kräfte besitzt, kann die Kühnheit, die sich in diesem einzigartigen Beispiel zeigt, nachahmen. Aber ich vermag weder derart vorzugehen noch dazu zu raten. Die anderen hier zur Unterstützung meiner Ansicht angeführten Künstler halte ich nicht für weniger tüchtig. Zumal, wer weiß, ob Tintoretto nicht doch für diese Leinwand einen mit Weiß und Karmin in Öl bemalten Karton fertigte; denn ich habe eine [Kopie] seiner reichhaltigen Kreuzigung gesehen, die als Druck im Umlauf ist und einen Teil davon besessen.[190]

[Bass. 443]

[14] Um fortzufahren, möchte ich berichten, dass viele die Gewänder und Falten mit nassem Papier auf den nackten Ton- oder Wachsmodellen komponieren, um danach die bekleideten Figuren mit schwarzer oder roter Kreide zu zeichnen (was ich Mateo de Alesio und andere Bildhauer tun sah).

Dokument 150

[189] Diese Anekdote wird in variierter Form bei Vasari erzählt. Wegen der zahlreichen Differenzen zwischen Vasaris und Pachecos Text vermutet Bassegoda, dass Pacheco sie mündlich von Céspedes erhielt, der persönlichen Kontakt zu F. Zuccaro hatte (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 442, Anm. 15).

[190] Pacheco bezieht sich hier auf die dreiteilige Radierung von Agostino Carracci von 1589, mit dem Motiv des von Tintoretto gemalten Kreuzweges in der Scuola de San Rocco in Venedig (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 443, Anm. 16).

Leonardo da Vinci missbilligt das in seinen Dokumenten, wenn er sagt: „*Gewöhne dir nicht an, die Akte mit Papier oder feinem Pergament zu bedecken, wie es viele tun, denn du wirst dich sehr täuschen*.“ Er gibt keinen Grund an, aber es wird wohl wegen der entstehenden rauen, viel zu starren und eckigen Kaskadenfalten sein, die weder Seide, noch Leinwand oder Samt hervorbringen, die sich viel weicher an den Körper anschmiegen. Mir scheint auch, dass die bekleidete Malerpuppe der Figur nicht viel Leben verleiht, da sie ein totes Ding ist - wenngleich sie zum Ausharren besser geeignet ist als das lebende Modell. Aber ich halte mich für alles an das lebende Modell. Wenn ich es stets und zu jeder Zeit vor mir haben könnte, nicht nur für die Köpfe, Akte, Hände und Füße, sondern auch für die Gewänder, Samt- und Seidenstoffe und alles Weitere, wäre es das Beste. So machte es Michelangelo Caravaggio, was man schon - und zwar sehr gut - an der Kreuzigung Petri beobachten kann (auch wenn es Kopien sind)[191]. So macht es Jusepe de Ribera, denn unter all den großen Malereien, die der Herzog von Alcalá[192] besitzt, erscheinen seine Figuren und Köpfe lebendig und der Rest gemalt, und das selbst neben Guido Reni.[193] Auch bei meinem Schwiegersohn, der diesen Weg befolgt, kann man, da er immer das lebende Modell vor sich hatte, den Unterschied zu den anderen sehen.

[Bass. 444]

---

[191] Caravaggios Kreuzigung des Hl. Petrus, 1601 für die Cerasi-Kapelle in Santa Maria del Popolo gemalt, wurde schon bald nach der Fertigstellung kopiert. Das nahezu gleiche Format der heute in Valencia, im Museo del Patriarca befindlichen Kopie, die Übereinstimmung beinahe aller Details, die Abstimmung der Farben und die genaue Nachahmung von Caravaggios Maltechnik lassen es möglich erscheinen, dass die Kopie in unmittelbarer Anschauung des Originals gefertigt wurde. Sie gehörte Anfang des 17. Jahrhunderts zu den ersten caravaggesken Bildern in Spanien und diente vermutlich allen weiteren (zahlreichen) Kopien spanischer Provenienez als Vorbild. Auch die von Ribalta signierte Kopie in der Sammlung Pio von Savoyen in Mombello, mit 90 x 78 cm deutlich kleiner, dürfte auf die Fassung in Valencia zurückgehen. Weitere Kopien befinden sich im Museo Diocesano in Valencia, im Escorial und im Museum der bildenden Künste in Barcelona (Hartje 2006, S .240/241). S. auch Veliz 1986, S. 202, Anm. 7 und Pacheco, Ed. Bassegoda, 1990, S. 443, Anm. 18.

[192] Fernando Enriquez Afán de Ribera y Portocarrero, third Duke of Alcalá, was an important patron of the arts in Andalusia. His diplomatic appointments to the Vatican of Pope Urban VIII, and later governmental posts as Viceroy of Sicily and Naples, and Governor of Milan, made possible his acquintance with artists outside of Spain as well.The Duke of A. established the „academy“ in 1606, and it is likely that Pacheco and other Sevillian painters frequented gatherings at the Duke’s Sevillian palace, the Casa Pilatos. The commission for Pacheco to decorate the Duke’s study is well documented by the artist himself and the works survive in situ (See J.Brown, Images and Ideas in seventeenth-Century Spanish Painting, Chapter 1, „A Community of Scholars,“ pp.38-40; also chapter 3, „Theory into Practice.“) In the Casa Pilatos the D. collected a famous library of manuscripts, books, and objects from antiquity. In adition, he was the author of several erudite texts of spiritual character: Título de la Cruz; Una oración gratulatoria al Papa Urbano VIII, en nombre del Rey Católico; Pasión de Jesucristo. The third Duke of A. died in Vilak in 1637, while a delegate to the Congress of Cologne (Veliz 1986, S. 202, Anm. 8).

[193] Scheffler 2000a, S .81, übersetzt die Passage folgendermaßen: „…so macht es auch Jusepe de Ribera, dessen Figuren und Köpfe, die sich zwischen all den großen Bildern befinden, die der Duque de Alcalá besitzt, genauso lebendig erscheinen wie das übrige Gemalte; und daß, obwohl er neben Guido Reni hängt...“. Wahrscheinlicher ist, dass Pacheco hier ausdrücken möchte, dass die Figuren und Köpfe von Ribera derart lebendig erscheinen, dass die restlichen Gemälde der Sammlung daneben „wie gemalt“ wirken und dass selbst Guido Reni diese Lebendigkeit nicht erreicht habe.

[15] Schließlich beende ich dieses Kapitel mit dem, was ich seit mehr als vierzig Jahren bis heute tue, nicht so sehr, um mich mit der Gesellschaft solch tüchtiger Männer zu rühmen, sondern um die Frucht zu zeigen, die ich aus ihren Lehren zog, dass nämlich dem, dem dies zusagt, mit zwei bis drei Skizzen, oder einer allein, gewiss die Bildfindung gelingt. Die Köpfe, die mir bei dem lebenden Modell für meine Historie oder Figur gelegen kommen, male ich in ÖL auf grundierte Leinwände oder Papiere, wobei ich die schönsten und angenehmsten von Kindern, Jünglingen, Männern, Alten oder Frauen, in den Posituren aussuche, wie ich sie für mein Vorhaben brauche. Hände, Arme, Füße und Akte zeichne ich nach dem lebenden Modell auf gefärbten Papieren mit Kohle oder schwarzer oder roter Kreide, die ich mit weißen Zeichenstiften aus weißem Gips mit trocknem Bleiweiß höhe, da es sich damit flink arbeiten lässt und sie sich gut verschmelzen lassen. Die Gewänder, Kleider oder Seidenstoffe zeichne ich, nachdem ich das lebende Modell mit Tuniken oder Mänteln bekleidet habe. So bereite ich die Teile vor, die ich für meine Historie oder Figur benötige. Diese vergrößere ich, indem ich das Ganze in der gewünschten Größe auf die Leinwand oder auf die große Tafel male, ohne Rasternetz, da ich eine gewisse Fertigkeit auf diesem Gebiet erlangt habe. In dieser Art und Weise habe ich viele Werke für die Öffentlichkeit gemalt. Insbesondere die sechs Gemälde, die sich zwischen denen von Alonso Vásquez im großen Kreuzgang des Klosters der Merced Calzada der hiesigen Stadt befinden, die große Leinwand des Jüngsten Gerichtes im Kloster der hl. Isabel und nun, das jüngste, der hl. Michael mit dem Dämon zu Füßen, in der Kirche San Alberto, alle in Öl und die Arbeit mit Leimfarben im Kabinett des Herzogs von Alcalá, die aus acht Fabeln mit Grotesken und anderem Zierrat besteht.[194] Bei keinem dieser Werke habe ich Kartons derselben Größe verwendet, sondern kleine Zeichnungen, wobei die größte ein ganzer Bogen eines Großformatpapiers war.[195]

[16] Dem füge ich hinzu, dass wenn man alle in dieser Abhandlung angeführten tüchtigen Männer fragen würde, welche Art und Weise sie bei solcher Glegenheit angewendet hätten, sie sicherlich sagen würden, die, die wir sie selber, je nach Auftrag, praktizieren und ausführen sahen. Denn keiner von ihnen beabsichtigt den anderen den rechten Weg zu weisen, sondern beschreitet lediglich den eigenen Weg, mit dem er selbst zufrieden ist. Deshalb können wir annehmen, dass sie das, was sie nicht schrieben, uns durch ihre Arbeitsweise zeigen und sagen, durch die sie mit ihren Werken ruhmreiche Namen erlangten. *[Bass. 445]*

[194] Von den vier erhaltenen befinden sich heute zwei im Museo de Bellas Artes, Sevilla, eins im Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, und eins im Bowes Museum, Barnard Castle. Das „Jüngste Gericht" ist heute im Besitze des Musée de Goya in Castre. Vom hl. Michael von 1637 für die Kirche San Alberto existiert heute lediglich eine Fotografie. (Die Erwähnung dieses Gemäldes von 1637 ist ein Beweis für die späte Redaktion dieses Kapitels). Die Deckenmalerei der Casa de Pilatos in Sevilla ist in situ erhalten.

[195] *Papel de marca mayor*, siehe Glossar: *130. Papel*.

Kapitel II
Von der Wasserfarbenmalerei, ihrem Alter, ihrer Vielgestaltigkeit und wie man sie ausübt

Plinius, Buch 35

[1] Der Wasserfarbenmalerei schulden wir großen Respekt und Verehrung, weil sie mit der Kunst selbst geboren, als erste auf der Welt ausgeübt wurde und in ihr die berühmten antiken Künstler so viele Meisterwerke hervorbrachten, wie die Autoren berichten, besonders Plinius, wie wir gesehen haben. Für den Beweis ihres Alters bietet sich kein besseres Zeugnis an als die vortrefflichen Bezeugungen, angeführt und erklärt von einem der gelehrtesten Künstler, den Spanien je hatte, Pablo de Céspedes, Pfründner der Heiligen Kirche zu Córdoba, dessen Schriften unseren Büchern große Ehre machen, und der dazu folgendes sagt:

Brief von Pablo de Céspedes[196]

[2] „*Gewiss ist, dass weder in den Werken von Plinius noch von anderen antiken Autoren die Ölmalerei erwähnt wird; jedoch wird einige Male ausdrücklich gesagt, dass mit Wasserfarben gemalt wurde*."

[3] Und weiter unten:

Buch 35, Kap. 16

[4] „*Um zu folgern, dass die Malereien jener Zeiten in Tempera waren, muss man wissen, dass es zwei Arten von Farben gab, die einen blühend und die andern ernst.*[197] *Die blühenden musste der Auftraggeber dem Künstler geben (da sie sehr teuer waren); die ernsten stellte der Maler aus eigenem Bestand. Zu den blühenden zählte Minium, eine sehr teure Farbe, die unserem Zinnober entspricht, nur dass jene Farbe natürlich war und unsere künstlich ist*". (Es sei darauf hingewiesen, dass es [den Zinnopber] in unserem Spanien auch natürlich vorkommend gibt, wie es der Padre Juan de Mariana[198] in seiner Historia[199] anmerkt, und dass es viel davon in Almadén gibt. Ich habe ihn gesehen und angewendet, aber er ist nicht so leuchtend wie der künstliche). Der Pfründner fährt fort: „*Nun, Plinius sagt an der zitierten Stelle, dass der Künstler, um Minium zu stehlen, sogar bei Anwesenheit des Auftraggebers, den Pinsel gut damit füllte und anschließend im Wassertopf*

[Bass. 446]

Buch 1, Kap. 10

Buch 35, Kap. 6

---

[196] Aus dem erwähnten Brief von 1608 hat Pacheco bereits im 1. Buch, Kapitel 4, (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 111-112) Fragmente zitiert. Er ist im *Diccionario* von Ceán Bermúdez, 1800, Band 5, S. 344-352, veröffentlicht.

[197] Deckt sich mit Plinius, Ed. König 1997, XXXV, 30: „*Es gibt aber düstere und lebhafte Farben. Beides ist abhängig von ihrem Wesen und ihrer Mischung. Lebhafte sind –der Auftraggeber muss sie dem Maler zur Verfügung stellen- der Zinnober, das Armenischblau, das Drachenblut, das Berggrün, der Indigo und das Purpurrot. Die übrigen sind düstere Farben*".

[198] Juan de Mariana was a Jesuit historian whose impressive production of erudite Works is fundamental to sexteenth-century Spanish history and theology. After spending some years in Rome and Sicily, Mariana established residence with the Jesuit house in Toledo. He devoted much time to the Polyglot Bible, for which he provided an official assessment. To list fully all of Marina's works beyond the scope of the present context; the history to which Pacheco refers was written between 1592 and 1601. It was so popular that it was reprinted in Castilian (originally it was written in Latin) in 1608, 1616 and 1623 (Veliz 1986, S .202, Anm. 9).

[199]. Siehe Juan de Mariana, *Historia General de España*, Lib.1. Kapitel 1. Ed. B.A.E. Madrid, 1864, S.2: „Es gibt keine Erde, die reicher an Zinnober ist. Ganz besonders viel und sehr gute Qualität wird in el Almadén abgebaut, der Ort, den die Alten Sisapone nannten….", was an Plinius, Ed. König 1997, XXXIII, 118, erinnert „...*aber aus keinem dieser Landstriche wird er zu uns eingeführt, sondern fast nur aus Spanien aus dem für die Einkünfte des römischen Volkes so überaus berühmten Zinnoberbergwerk in der Umgegend von Sisapo in der Baetica****; ...".***

auswusch, so als müsse er mit dem Pinsel eine andere Farbe nehmen, und nach mehreren Wiederholungen setzt sich das Minium am Boden ab, von dem er es später einsammelte.[200] *Es versteht sich von selbst, dass wenn er den Pinsel in Wasser wusch, es keine Ölfarbe, sondern zwangsläufig Wasserfarbe war*". Und er fährt fort:

[5] „*Es scheint, als könne ebenfalls gefolgert werden, dass die hervorragendsten Werke Apelles und anderer tüchtiger Maler, von denen jedes einzelne alle Reichtümer einer Stadt aufwog, mit lediglich vier Farben gemacht wurden.*[201] *Von den weißen Farben allein das melische Weiß*[202]*, oder die melische Erde; von den gelben der Ocker aus Attika, von den roten der Rötel aus Sinope, von den schwarzen das „atramentum", eine dunkle Farbe, (welche auch immer es sein mag)*[203]*. Sie haben nicht mehr als diese vier Farben verwendet, und alle vier sind Erdarten. Wenngleich drei von ihnen auch in Öl verarbeitet werden können, wie der Ocker, der Rötel und das Schwarz (jedoch schlecht, da sie verdunkeln), geht das mit der melischen Erde auf keinen Fall. Diese Erde stammte von der Insel Melos, einer der Sporaden, und nach Dioskurides und Plinius eignete sie sich gut zum Malen, da sie die Haltbarkeit der Farben verlängerte. Das würde ich der Tatsache zuschreiben, dass sie magerer*[204] *und körperhafter war als die anderen weißen Erden, denn wenn man sie zwischen den Fingern rieb, knirschte es. Jedoch erlischt ihre Weiße in Öl.* Buch 35, Kap. 7

[6] *Außerdem gehörte zu den sehr wertvollen Farben der Indigo (in Italien hat er diesen Namen [índico] beibehalten), der bei uns „añil" genannt wird. In Öl verarbeitet stirbt er in zwei Tagen (wie er es bei mir getan hat), als Wasserfarbe hält er sich aber besser, wenn er gut ist, und das muss er in jenen Zeiten wohl gewesen sein. Er kam aus dem östlichen Indien, und beim Mahlen erschien er schwarz, aber anschließend wurde er in seinen Ausmischungen zu einer wunderbaren Farbe, einer Mischung aus Purpur und Blau.*[205] *In Öl ist diese Mischung nicht zu beobachten.* Buch 35, Kap. 6

---

[200] Deckt sich mit Plinius, Ed. König 1997, XXXIII, 121: „*Auch auf eine andere Weise zeigt sich (der Zinnober) für eine Gaunerei der Maler geeignet, indem sie von Zeit zu Zeit die vollen Pinsel auswaschen. (Das Pigment) setzt sich nun im Wasser ab und verbleibt den Gaunern*."

[201] Deckt sich mit Plinius, Ed. König 1997, XXXV, 50: „*Nur mit vier Farben, -mit dem Weiß der Melos-Erde, mit dem Gelb des attischen Ockers, mit dem Rot der pontischen Sinope-Erde und mit dem Schwarz des atramentum-, schufen die berühmtesten Maler, Apelles, Aëmelanthios und Nikomachos, ihre unsterblichen Werke, wobei jede ihrer Schöpfungen mit den Schätzen ganzer Städte bezahlt wurde.*"

[202] Emmenegger 1990, S. 42, und Knoepfli setzen melisches Weiß mit dem St. Johannesweiß gleich.

[203] Plinius, Ed. König 1997, XXXV, 90-91, empfiehlt *Atramentum* als Grautonuntermalung für blaue oder grüne Farben. An anderer Stelle (XXXV, 43) führt er aus, dass der zur Grautonuntermalung Ruß verwendete verwendet werde. Nach Emmenegger (1990, S. 42) handelt es sich um ein Verkohlungsprodukt pflanzlicher oder tierischer Stoffe, das dem angeblich von den athenischen Malern Polygnot und Mikon erfundenen *Tryginon* gleichzusetzen sei.

[204] Das widerspricht allerdings den Angaben bei Plinius, Ed. König 1997, XXXV, 37: „*Das Melinum ist ebenfalls ein Weißpigment und am besten von der Insel Melos; auch auf Samos wird es gefunden. Die Maler aber verwenden es nicht, weil es allzu fett ist.*"

[205] Deckt sich mit Plinius, Ed. König 1997, XXXV, 46: „*Danach genießt das größte Ansehen der Indigo. Er kommt aus Indien und hängt sich [als] Schlamm an den Schaum auf dem Rohr. Beim Sieben sieht er schwarz aus; bringt man ihn jedoch in ein flüssiges Medium, so lässt er eine wundervolle Mischung aus Purpur und Himmelblau [caeruleum] hervorgehen.*"

[Bass. 447]

[7] Im selben Kapitel sagt uns Plinius klar und deutlich, dass die Gemälde mit Wasserfarbe [gemalt] waren (was jegliche Überlegung und Vermutung überflüssig macht). Er sagt, dass man mit Sandyx malte (einer unserer Mennige ähnelnden Farbe) und wenn man sie anschließend mit in Eitempera angemischtem purpurissum[206] überzog oder lasierte, bekam sie die Leuchtkraft oder den Glanz des Miniums. Und wenn man eine andere Purpurfarbe wollte, malte man mit Blau und lasierte darüber mit purpurissum in Ei temperiert; (purpurissum war eine Farbe, die unserem Karmin gleichkam). Jetzt hat er es sehr deutlich gesagt, denn zweimal wiederholt er das Temperieren der Farbe mit Ei. Wenn man mit Tempera lasieren sollte, kann darunter nicht mit Öl gemalt sein.

Buch 35, Kap. 6

[8] Diese Art der Wasserfarbenmalerei darf man nicht mit jener verwechseln, die wir von den Leinwänden der Flamen kennen, die aguazo genannt wird, also ihren eigenen Namen hat. Die Wasserfarbenmalerei, die ich meine, war auf grundierten Tafeln und in solch delikater Manier, dass es keine Illuminierungen gibt, die ihr gleichkommen.

[9] Männer, die mit Michelangelo in Verbindung standen, sagten mir, dass der heilige Alte zu weinen pflegte, wenn er sah, dass man von der Wasserfarbentechnik abließ und alle sich der Öltechnik anschlossen. Er sagte, dass „die Malerei nun gestorben und erledigt sei." Ich wage zu behaupten, dass wenn die Ölmalerei nicht eingeführt worden wäre, es (vermutlich) weniger schlechte Maler gäbe. Immer vorausgesetzt, dass nur jene gute Wasserfarbentechnik angewendet würde, die jene großen Männer und Michelangelo selbst anwendeten."

[10] Der Grund für diese gerechte Einschätzung war (meiner Meinung nach) die Tatsache, dass das Mannhafte und Kühne der Malerei, die Entschlossenheit und der Gebrauch der Zeichnung durch das bequeme und leichte Entfernen und Wiederauftragen, wie es das Öl ermöglicht, verfielen. Denn Wasserfarbenmalerei ist wie eine Steinskulptur, wenn sie verletzt wird, gibt es kein Wiedergutmachen. Wäre sie in Gebrauch, gäbe es (wie Céspedes sagt) zweifelsohne weniger Maler, aber dafür vortrefflichere, und gerade die Schwierigkeit der Materie würde sie zu mehr Studium anspornen.

[11] Kommen wir nun zur Art und Weise ihrer Ausführung

[12] Beginnen wir mit der ersten, meist gebrauchten und üblichsten, die ich meinen Meister Luis Fernández[207] und viele guter Maler seiner Zeit praktizieren sah, in der die *sargas*-Malerei noch sehr in Gebrauch war, mit der viele gute Meister in Andalusien begonnen hatten. In Sevilla Pedro Villegas, Antonio de Arfián, Luis de Valdevieso und der berühmten Luis de Vargas. Auch Alonso Vásquez wurde in der *sargas*-Malerei unterrichtet und praktizierte sie lange Zeit, als er jung war, ebenso Antonio Mohedano und Juan Vásquez[208] in Antequera, hauptsächlich am Anfang. Man war sogar der

Erste Art der Wasserfarben-malerei

---

[206] Deckt sich mit Plinius, Ed. König 1997, XXXV, 44-45: „[…] *Die Maler grundieren mit Sandyx, tragen dann das Purpurrot mit Ei auf und erreichen so den Glanz des Zinnobers. Wenn sie lieber den des Purpurs erreichen wollen, grundieren sie mit ‚Himmelblau' [caeruleum] und tragen dann das Purpurrot mit Ei auf*".

[207] Luis Fernández konnte bisher noch nicht identifiziert werden (Pérez Sánchez 1996, S. 158).

[208] Luis Valdevieso oder Valdivieso wird als Mitarbeiter von Antonio de Alfián für Vergoldungs- und Fassarbeiten am Hauptaltar der Kirche von Alcalá in Guadaira in einem Dokument vom 19. August 1569 genannt. Außerdem wird ihm heute das Fresko des Jüngsten Gerichts im Hospital de la Misericordia in Sevilla von 1567 zugeschrieben, das zuvor als Werk von Luis de Vargas galt (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 447, Anm. 9).

Meinung, dass es nötig sei, zunächst *sargas* zu malen, um die Hand zu lockern, um dann geschickt und mühelos in Öl zu malen. *[Bass. 448]*

[13] Nun, diese Malerei wurde folgendermaßen ausgeführt: Die feinen Farben, die man heute in Lein- oder Nussöl anreibt und vermalt, wurden mit Wasser angerieben, in Näpfchen gefüllt und mit sauberem Wasser bedeckt, damit sie nicht eintrockneten. Das Weiß machte man aus einem Batzen gelöschten Gips, der aber nicht so lange [gewässert wurde] wie der *yeso mate*, sondern so hart war wie abgebundener [*yeso de modelo muerto*]. Dieser diente in der *sargas*-Malerei als Weiß, mit Wasser angerieben und mit Leimwasser oder Malerleim [*engrudo*] gemischt (wie wir noch beschreiben werden). Das Schwarz war gewöhnliche Kohle in Wasser gerieben, die Ocker, hell und dunkel. Die Gelbtöne waren aus Auripigment. Bei weniger wichtigen Dingen malte man die Blautöne mit Indigo und Weiß und schattierte mit demselben Indigo, oder mit in Wasser eingeweichter Orseille. Bei wichtigen Werken verwendete man entweder Aschen oder die zweite Mahlung und für die Rottöne Zinnober und feines Karmin, wenngleich man für die sargas auch einheimische Mennige verwendete und mit Brasilholzlack anstatt Karmin lasierte. Das Weiß war, wie gesagt, lediglich geriebener gelöschter Gips. Bei guten Malereien gab man aber zu zwei Teilen Gips einen Teil Bleiweiß. Das Leimbindemittel zum Verflüssigen dieser Farben war folgender Art: Am gebräuchlichsten war der *tajada*-Leim [*cola de tajada*], den man in Wasser einweichte und, wenn er schön weich geworden war, anschließend auf dem Feuer einmal aufkochte und ausreichend Wasser zugab, so dass er weder zu stark noch zu schwach war (als Regel hierfür gilt allein die Erfahrung). Man kann aber auch gekochten und gefilterten Handschuhleim [*cola de guantes*] verwenden (was jedoch umständlicher ist). Mit diesem Temperaturwasser[209] bestrich man zunächst die Leinwand oder die Wand und mischte die Farben an. Damit sie stets vermalbar blieben, hatte man, besonders zur Winterszeit, ein Feuer in der Nähe, um die Farben, wenn sie erstarrten, in kleinen Töpfen zu erwärmen. Um dieser Unannehmlichkeit vorzubeugen, geben manche etwas Taubenmist in das Leimbindemittel (ich habe es getan, aber es verhindert das Erstarren nicht).

[14] Ich möchte anfügen, dass, wenn die Wand, die mit Wasserfarbe bemalt werden soll, alt und nicht sehr sauber ist, man gegen das Fett der Wand etwas Ochsengalle oder einige in Wasser gemahlene Knoblauchzehen [*ajo*] in das Leimbindemittel mischen muss. Man kann auch eine Schicht fein gesiebten *yeso grueso* aufstreichen und ebenso bei Leinwänden, wenn sie grob sind. Aber auf die Tafeln klebten die Alten für gewöhnlich -nach dem Sichern der Fugen mit Werg- eine feine Leinwand mit stärkerem Leim und grundierten sie mit *yeso grueso* und [anschließend] mit *yeso mate*. Nachdem sie sehr gut geschliffen waren, malte man darauf mit Wasserfarben, wobei zunächst auf dem Weiß gezeichnet und konturiert wurde. Dann trug man sorgfältig die Farben auf, bei Inkarnaten und Gewändern mit Mannigfaltigkeit, und schattierte wie bei den *aguadas* mit den Halbtönen in seco. Mit den dunkelsten Tönen schattierte man anschließend weiter, bis es perfekt war. Das machte man in seco auf Wänden, Leinwänden oder Tafeln, und es war das Üblichste. Vorbereitung der Wand

[15] Bei den Gelegenheiten, da ich Wände und Leinwände zu bemalen hatte, habe ich es so gemacht. Die Historien, die mir im Jahre 1598 für das Trauergerüst des Königs Philipp II.[210] zuteil wurden, zeichnete ich mit

[209] *Templa* ist ein Obebegriff für wässrige Bindemittel.

[210] For a discussion of the memorial tomb referred to by Pacheco, see Vicente Lleó Canal, *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano* (Sevilla, 1979), pp. 138-149. The project, which was completed in 52 days, included such

Weidenkohle auf ockerner Farbe und konturierte sie mit einer zarten Wasserfarbe, schattierte sie und verteilte die Farben nach dem Vorbild von Bronze, wobei ich die letzten Lichter mit Auripigment und Gips höhte.[211] So begann ich auch im Jahre 1603 die Leinwände mit den Fabeln für das Kabinett von Don Fernando Enriquez de Ribera, dem dritten Herzog von
[Bass. 449] Alcalá, farbig zu bemalen. Seinerzeit befand sich Céspedes in Sevilla, der sehen wollte, wie ich die Leimfarbe handhabte. Als Beispiel zeigte ich ihm die erste Leinwand, die ich gemalt hatte, da ich den Preis dieses Werkes festlegen wollte (denn es war schwierig mit den vielen Verkürzungen und den Figuren in der Luft, die sich herunter oder empor bewegten, oder auf Wolken saßen). Ich hatte zunächst ein Probestück angefertigt, um zu sehen, welchen Effekt sie in situ haben. Es war die Fabel von Dedalos und seinem Sohn Ikarus, als dessen Flügel geschmolzen waren und er in das Meer stürzte, weil er seinem Vater nicht geglaubt hatte. Ich erinnere mich, dass Céspedes, als er den gemalten nackten Jüngling sah, sagte, „*dass dieses die Wasserfarbenmalerei der Alten sei und dass er selbst sich mit jener, die er in Italien erlernt habe, begnüge, die aguazzo heiße*“ und von der wir später noch sprechen werden. Ich platzierte diese Leinwand an die Decke, sah, dass ich das Gewünschte erreicht hatte, legte den Preis des Werkes auf tausend Dukaten fest und übergab dem Herzog mit der Leinwand ein Sonett, welches ich zum Ausruhen und zum Gefallen des Lesers hier beifüge.[212]

[16] Sonett...

1.Teil, Kap. 20 *[17]* Bevor wir weiter fortfahren, betrachten wir, was Vasari zur Wasserfarbenmalerei sagt: „*Seit der Zeit vor Cimabue und bis heute sieht man von Griechen mit Wasserfarben gemalte Werke auf Tafeln und einige auf der Wand. Aus Sorge darüber, dass sich die Fugen der Tafeln nicht öffnen, überklebten die alten Meister diese gewöhnlich mit starkem Leim und einer Leinwand. Diese bestrichen sie mit Gips, um darauf zu malen. Die Farben temperierten sie mit Eigelb oder dem geschlagenen ganzen Ei, dahinein gaben sie einen Feigenbaumzweig, damit sich dessen Milch mit dem Übrigen vermischte. Mit diesem Temperaturwasser malten sie ihre Werke. Sie gebrauchten mineralische Farben, teils künstliche von Alchimisten, teils solche, die man in Erdspalten fand. Das Kalkweiß gebrauchten sie nicht, da es zu stark ist. Diese Art zu malen nannten sie „mit Wasserfarben kolorieren“. Lediglich die Blautöne temperierten sie mit Handschuhleim, da das Gelbe vom Ei sie grün erscheinen ließ, der Leim aber ihre Farbe erhielt, was das Gummi ebenfalls tut. Auf die mit oder ohne Gips versehenen Tafeln oder die trockene Wand trugen sie ein oder zwei Mal heißen Leim auf und vollendeten dann, wie beschrieben, mit ihren temperierten Farben, ruhmreich ihre Werke. Wer nun seine Farben mit Leim temperieren möchte, dessen Malerei wird deshalb nicht schlechter sein, wenn er dasselbe befolgt, wie bei der Eitempera. Denn heute sehen wir Werke unserer alten Meister mit Wasserfarben, die sich in großer Frische und Schönheit über Jahrhunderte hinweg erhalten haben, und*

Er sagt nicht, ob Wasser zugegeben wurde

[Bass. 450]

---

artists as Alonso Vézquez Perea, Pacheco, Martínez Montañez and Gaspar Núñez Delgado (Veliz 1986, S. 203, Anm. 19).

[211] Pachecos Vorgehen erinnert an Vasaris 25.Kapitel über Malerei, in dem er schreibt, dass gemalte Bronzefiguren auf einem Grundton aus gelber oder roter Erde angelegt, mit schwarzen, roten und gelben Schatten, reingelbem Mittelton und weißen Lichtern modelliert werden. (Vasari, Ed. Wagenbach 2006, S. 120 ff.)

[212] Die häufige Erwähnung der Deckenmalerei der Casa de Pilatos beweist die Wertschätzung, die Pacheco diesem Werk beimaß. Während die Qualität der Malerei heute als nicht sehr hoch eingestuft wird, ist es ikonografisch das am besten analysierte Werk Pachecos (Brown, Ed. 2007, S. 96- 112)

manche sehr gut erhaltene Arbeiten auf Tafeln von Giotto, die älter als zweihundert Jahre sind". Dies alles stammt von Vasari.

[18] Die *aguazo*-Malerei, die heute die Flamen und die Italiener anwenden und von der Céspeded sagt, dass er sie in Italien erlernt habe und einiges darüber wisse, beschreibt er folgendermaßen:

[19] Sind der erwähnte Malerleim oder die Handschuhschnitzel wie für den *yeso mate* zubereitet und die Farben in Wasser angerieben, sollte man, diese Erfahrung habe ich gemacht, die temperierte Farbe auf der Leinwand ausprobieren und abwarten, bis sie getrocknet ist, damit die Farben weder zu dunkel noch zu hell, sondern nach Wunsch des Künstlers geraten (diese Probe sollte man bei jeder Art von Wasserfarbenmalerei machen). Wenn der Meister mit den ersten und zweiten Farbtönen seine Malerei abschattieren und höhen möchte, lässt er den Teil der Leinwand, den er zu beenden gedenkt, von hinten befeuchten, wofür er eine Person beauftragt. So kann er leicht und zart alles Gemalte miteinander verschmelzen, seien es Himmel, Landschaften, Gewänder oder Inkarnate. Besonders vorteilhaft ist diese Art und Weise, wenn man etwas in Grisaille oder Bronzefarbe malt. Ein Italiener sagte in der Tat ganz richtig, dass die *aguazzo*-Malerei eine Manier für Gänse sei, da alles Wasser und noch mehr Wasser sei. Mit ihm wird die Trockenheit der Materie bezwungen, und der Maler macht was ihm beliebt. So kann er, was er im Nassen gehöht und abschattiert hat, nach dem Trocknen, wenn er will, nochmals abdunkeln oder höhen, um seiner Malerei mehr Kraft und Plastizität zu verleihen. Aus diesem Grund bevorzugen die Erfahrenen für die *aguazo*-Malerei den verdünnten Handschuh-, oder den tajada-Leim, und nicht das Ei. Denn neben der Tatsache, dass dieses teuer ist, wird es mit Wasser mager, und wenn man viel zu malen hat, ist der Leim weniger teuer.

Zweite Art der Wasserfarben-malerei

Wichtiger Hinweis

[Bass. 451]

[20] Obwohl ich selbst diese Art nicht ausprobiert habe, gefällt sie mir, und ich halte sie in Ehren, da sie oft von tüchtigen Männern in Italien und Flandern angewendet wird, wo man sie so zart, mit so viel Geschick und Schönheit in den Farben ausübt. Jedoch kann man sie weder auf Tafeln noch auf Wänden angewenden, wie die erste Art, die ich weiter oben beschrieb und die letzte, die ich später beschreiben werde. Diese beiden sind universeller, wie es die Erfahrung zeigt.

[21] Von den Farben haben wir schon gesprochen und fügen nun das Berggrün, das Erdgrün [*verde terra*] und das Saftgrün [*verde granillo*] an, die alle drei in allen Wasserfarbentechniken verwendet werden.

[22] Wenngleich ich auch im Verlauf von 25 Jahren verschiedene Male beauftragt wurde, mit Wasserfarben auf Leinwand zu malen, so verstrich zwischen den Gelegenheiten doch viel Zeit, und weil das Öl eher den Gemälden, Altären und wichtigen Dingen entspricht, habe ich nur ab und zu mit Wasserfarben gearbeitet, die längeren Gebrauch und Erfahrung erfordern. Wie bereits erwähnt, ergab sich die Gelegenheit bei dem Trauergerüst, das die hiesige Stadt in Auftrag gab, und ich einer der vier auserwählten Meister war, diese Arbeit zu leiten.[213] Obwohl ich in den 50 Tagen, die die Arbeit dauerte, auf der Suche nach Zartheit und Verschmelzung der Farben (was ja das Wesentliche bei dieser Art von Malerei ist) zwei oder drei Wasserfarbentechniken ausprobieren konnte, wurde letztendlich, da alle Historien, Hieroglyphen und Figuren aus einer bronzeimitierenden Farbe waren, nur die Zeichnung ausgeführt, nicht das Kolorit oder die Mannigfaltigkeit der Farbtöne, die das Nachahmen der Natur erfordert. Deshalb schien es mir sinnvoll aufzuschreiben, was ich später, nach mehr

[213] Die Schönheit dieses Grabdenkmals wird auch von Miguel de Cervantes im Sonett *Al Túmulo del rey Felipe II en Sevilla* gelobt (*Poesías sueltas, Obras Completas*, Ed. Aguilar, 1965, S. 51).

Erfahrung entdeckte. Denn vor der Vollendung der Malerei in dem Kabinett des Herzogs (dem Rat des Meisters Francisco de Medina[214] folgend) widmete ich mich mit äußerstem Aufwand und Fleiß bis 1604 während eines ganzen Jahres dieser Art von Malerei. Ich versuchte mich in manchen Methoden zum Verschmelzen der Farben des Himmels, der Wolken, der Kleidung und der unterschiedlichen Inkarnate verschiedener Figuren. Nach und nach habe ich (was ermüdend wäre zu referieren) immer klarer die Methode entdeckt, die mir am brauchbarsten erscheint, die ich jedoch nicht als Regel für die anderen Maler aufstellen möchte, denn es mag andere Arten geben, mit denen man vielleicht das Ziel, die Wasserfarbe zart oder dem Öl sehr ähnlich zu vermalen, noch besser erreicht. Es ist folgende:

Dritte Art der Wasserfarben-malerei

[23] Ist die Leinwand gut auf dem Spannrahmen aufgespannt, bestreicht man sie zwei oder drei Mal mit eingeweichtem Handschuhleim, der weder zu schwach noch zu stark sein darf, oder mit verdünntem *tajada*-Leim, der jedoch geliert und dick sein muss, damit die Poren der Leinwand geschlossen werden. Falls die Leinwand rau und grob ist, muss man sie nach dem Trocknen mit dem Bimsstein überarbeiten. Als zweites zeichnet man darauf, was zuvor eigens auf Papieren oder Kartons entworfen wurde, weil alles genau überdacht sein muss, da diese Malerei kein Übermalen erlaubt. Mit zarter Weidenkohle zeichnet man alles, was man zu malen beabsichtigt. Als drittes müssen die Figur oder die Figuren mit Karmin und Schwarz konturiert werden. Ist der Kohlenstaub abgekehrt, beginnt man folgendermaßen, die Farben aufzutragen:

[24] Man temperiert ein ganzes Ei, Eiweiß und Eigelb, mit einem halben gewöhnlichen Napf Wasser, gibt ein Feigenblatt hinein und rührt mit einem Stab, bis viel Schaum entsteht. Alle Farben, die bereits mit Wasser angerieben sind, können mit diesem Temperaturwasser gemischt und verflüssigt werden. Mit dieser Eitempera [*temple al huevo*] erspart man sich die Unannehmlichkeit des Erwärmens der Farben, wie beim Malen mit Leim, was zur Winterszeit lästig und hinderlich ist. Ei wird von vielen verwendet - wie wir bei Plinius und Vasari sahen.

Wichtiger Hinweis

[Bass. 452]

[25] Danach müssen zunächst der Himmel, die Landschaften und Gründe der Figuren oder Historien gemalt werden. Dabei ist es wichtig, dass man ausreichende, oder lieber zu große Mengen temperiert hat, denn später ist es schwierig, die fehlende Farbe nachzumischen und fast unmöglich, sie einzupassen.

[26] Sind die hellen, dunklen und mittleren Farbtöne gemischt (so wie man es in der Ölmalerei auf dem Malbrett macht, hier allerdings in Näpfchen), setzt man gleichzeitig nass in nass die hellen, mittleren und dunklen Farbtöne. Man muss sie ein bis drei Mal auftragen, bis sie sanft und schön geworden sind und alles bedeckt ist. Nach dem Trocknen geht man nochmals mit denselben Farben darüber und schattiert und höht wo nötig, was man eigentlich überall machen sollte.

[27] Aber kommen wir aber nun zur besonderen Behandlung der Inkarnate, die am schwierigsten ist. Ich meine, dass der Meister (der sowohl diese Technik, als auch die übrigen beherrschen muss) mittels seiner Kunstfertigkeit und Geschicklichkeit die Inkarnate in der Farbe und Schattierung, je nach

---

[214] He was a Sevillan-born humanist and poet whose writings reveal to be an elegant stylist and accurate translator, and constitute an important contribution to the literary tradition of Spain. Among his more outstanding contributions to Spanih letters were an introduction included in a 1580 edition of the works of Garcilaso, and various classical Latin works translated into Castilian. Francisco de Medina took holy orders and had the post of Secretary to Cardinal don Rodrigo de Castro. His portrait and an elegy are included in Pacheco's *Libro de retratos*. (Veliz 1986, S. 204, Anm. 22).

dem, ob es sich um Inkarnate von Alten, Jugendlichen, Kindern oder von Frauen handelt, variieren kann, wobei er (wie ich beschrieben habe) immer mehr als reichlich von der hellsten, der rosigen oder braunen Inkarnatsfarbe anmischen soll, die er anstrebt. Aus dieser mischt er mit Kohlenschwarz, Italienischer Umbra oder ähnlichen Farben seine helleren und dunkleren Schatten. Die rosigen Töne oder rötesten Bereiche mischt er aus dem Fleischton mit Zinnober und Karmin, oder mit Rötel aus der Levante (der vorzüglich für Schattierungen und überhaupt für alles ist) und ein wenig hellem Ocker, so wie er es für angemessen hält. Zuvor muss er aber den Grundton der Fleischfarben auftragen, und zwar so dünn, dass die Linien der Zeichnung zu erkennen bleiben. Das ist auch bei Gewändern gut, denn auf dieser Lokalfarbe deckt das ins Nasse gemalte besser, wie ich oben berichtet habe.

[28] Das ist die Technik, die ich anwenden würde, da ich mit ihr erreicht habe, was ich wünschte, wenngleich sie weder die schnellste noch müheloseste ist. Jetzt bleibt noch darauf hinzuweisen, dass es für die temperierten Farben, die anderentags noch verwendet werden sollen, gut ist, die Eitempera zu entfernen (da sie gewöhnlich erhärtet und nach einiger Zeit fault) und statt ihrer reines Wasser zuzugeben. Denn wenn man sie entfernt hat, kann man später die Farbe wieder mit Ei temperieren, allerdings etwas magerer.

[29] In dieser Manier malte ich die letzten zwei oder drei Leinwände des Kabinetts (eine davon war der Sturz des Phaëton), die schneller [gemacht] und lieblicher und von lebhafter Farbe waren. Ich halte diese Technik für geeignet, um ein gelehrtes und prachtvolles Gemälde hervorbringen zu können, von nicht weniger Ruhm und Ehre, als wenn es in Öl gearbeitet wäre.

[30] Auch wegen der Schnelligkeit bietet es sich an, mit Wasserfarbe auf Atlas oder Taft zu malen. Zunächst muss dieser weiß und auf den Spannrahmen aufgezogen sein. Ein wenig Alaun muss in weichem Wasser gekocht werden, und nachdem es sich aufgelöst und abgekühlt hat, benetzt man mittels eines sauberen Tüchleins damit den Atlas oder Taft. Nach dem Trocknen konturiert man das Gezeichnete oder Übertragene mit Tinte und malt mit Wasserfarben, die mit verdünntem Gummi temperiert sind. Diese müssen aber die körperlosen sein, wie Safran mit einigen Tropfen Branntwein [*aguardiente*] für die gelben Töne, Indigo oder Orseille für die blauen, Karmin für die roten, Saftgrün, Italienische Umbra und Wau für die grünen. Diese Wasserfarben dienen für beide Seiten, und die Gelbtöne scheinen wie Gold.

[31] Nun zum Schluss, die Bund-, *trinchetas*[215] und Kielpinsel, die in der Temperamalerei gebraucht werden, sind gewöhnlich aus Borsten wie für Kleiderbürsten[216], womit große und kleine hergestellt werden. Spitze Kielpinsel [pincel] werden nur ausnahmsweise für Augen, Münder und feine Dinge verwendet. Die härteren eignen sich besser für Malerei auf Leinwand, die weicheren aus Ziegen-, Fisch- oder Ichneumonhaar für Tafeln und Wand, einige mit Spitze.

[32] Die meisten Maler benutzen für Wasserfarbenmalerei keinen Malstock [*tiento*]. Er ist zwar nicht notwendig, schadet aber auch nicht, und deshalb gebrauche ich ihn bei diesen Gelegenheiten. Da dieses für Personen geschrieben ist, die reichliche Kenntnis von der Malerei haben, verzichten wir hier auf weitere Ausführungen der Unterweisungen und beenden dieses Kapitel. *[Bass. 453]*

---

[215] Aus dem Zusammenhang heraus muss es sich um eine bestimmte Pinselart handeln. Siehe Glossar: *163. Trincheta*.

[216] Die Bürsten zum Reinigen der Kleider waren nach Covarrubias 1611 und dem DRAE 1732 mit Wildschweinborsten gefertigt.

Kapitel III
Vom Illuminieren, vom *estofado* und der Freskomalerei und deren Alter und Dauerhaftigkeit

Wasserfarbe zum Illuminieren

[1] Wenn die Illuminierung Wasserfarbenmalerei ist und gute Wasserfarbenmalerei, wie gesagt, der Illuminierung gleicht, sind beide desselben Prinzips und Ursprungs. Ich finde kein antikes Zitat, das das Illuminieren auf Papier oder Pergament erwähnt, und deshalb halte ich seine Erfindung für modern; aber sei die glückliche Stunde antik oder modern, was uns betrifft, werden wir, um unser Versprechen zu erfüllen, die gebräuchlichste und geläufigste Art der Ausführung erläutern. Die Vielfalt an Meinungen und Möglichkeiten lassen wir dabei aus. Einige haben Fisch- und Pergamentleime verwendet und andere Honig und Sirup[217] (der die Fliegen anzieht, die das Gemalte zerstören)[218], was alles dazuführt, die Lebensdauer zu verkürzen, die Malerei auszutrocknen, zu schrumpfen und vom Papier oder Pergament abzublättern, oder dass sie an Dingen kleben bleibt, die ihr nahe kommen. Man kann sie weder für Adelsbriefe[219] noch für Dinge, die man an der Brust trägt, einsetzen, obwohl der Glanz, den man ihnen dadurch verleihen will, zu rechtfertigen ist. Aus diesem Grund stimmen die Erfahrensten und Gewandtesten darin überein, dass das Bindemittel, mit der die Farben der Illuminierung gemischt werden, nur aus Gummi und Wasser sein darf. Das Gummi muss das arabische sein, das reinste, sauberste und hellste, dass man finden kann. Zwei Tage nachdem man es zerstoßen und mit klarem Wasser bedeckt hat, filtert man es durch eine dichte Leinwand. Zwei Glasflaschen sollte man damit füllen, eine mit dickem Gummi, ähnlich gewöhnlichem festeren Honig, und die andere mit etwas dünnerem und flüssigeren, womit man die Farben temperieren und verarbeiten kann und diese ohne Spannung auf dem Kalbsleder oder dem Papier auftrocknen. Das stärkere dient zum Reiben und Zerkleinern der Farben, die gereinigt werden müssen.[220]

[Bass. 454]

Wie man die Farben reinigt

[2] Die Farben, die man ohne zu reiben reinigt und wäscht, sind die blauen Aschen, Bleiweiß, Bleizinngelb und Mennige. Befinden sich diese in ihren glasierten Näpfchen, gießt man vom stärkeren Gummi zu und reibt sie, bis sie mit ihm eins werden, mit dem Daumen. Anschließend nährt man sie mit klarem Wasser und löst das Gummi soweit auf, bis es ganz flüssig ist und lässt die Farbe sich während der Dauer eines Kredos setzen. Das Wasser gießt man in einen anderen Napf ab, gibt reines Wasser hinzu und lässt es für die Dauer einer viertel Stunde stehen. Nach dem Auswechseln dieses Wassers lässt man es sich über Nacht setzen und die Ablagerung der gewaschenen und gereinigten Farbe am Boden bewahrt man nach dem

---

[217] *Azucar de redoma* bedeutet wörtlich übersetzt «Zucker aus der Flasche», also flüssiger Zucker. Tollhausen 1913 nennt ihn auch „Brustzucker".

[218] Zu Fliegenfraß bei Aquarell- und Gouachefarben siehe Erhrenfort 1993, S. 107.

[219] Die Adelsbriefe wurden von den Besitzern wie Diplome ausgestellt, weshalb sie angesehene Maler damit beauftragten (Martín González 1993, S. 77).

[220] Various means of levigation were used to prepare pigments for use in ilumination. Sometimes just plain water was used, and the different grades of pigment were separated by many tedious washings. For certain pigments, like azurite, there were more sophisticated methods, such as adding soap and lye to the water, which kept the particles of pure azurite afloat while sand and other impurities sank to the bottom of the vessel (Veliz 1986, S. 194, Anm. 20).

Trocknen in Papieren auf, um sie mit dem flüssigeren Gummi, mit dem man illuminiert, zu temperieren.

[3] Die Farben, die zum Reinigen auf dem Reibstein mit dem starken Gummi gerieben werden, sind das Blau der ersten und zweiten Mahlung, Zinnober und Erdgrün, welche wie beschrieben, gewaschen werden. Auch die Ocker können mit starkem Gummi angerieben werden, um sie einige Zeit aufzubewahren.[221] Zum Verarbeiten befeuchtet man sie mit Wasser. Wau hingegen wird mit Zitronensaft gerieben und mit dem dünnen Gummi verarbeitet. Andere erachten es weder für notwendig, die Farben zu reinigen, noch mit dicken Gummi zu reiben, da sie davon ausgehen, dass die zum Illuminieren die feinsten und reinsten sind, die man finden kann. Deshalb reiben sie diese auf dem Reibstein sehr sorgfältig mit klarem Wasser und füllen sie dann in ihre Schüsselchen oder Muscheln. Beim Einsammeln geben sie aber jede einzelne in ein Baumwolltuch, durch welches sie die Farbe in das Schüsselchen pressen, wodurch das Grobe und schlecht Gemahlene im Tuch zurück bleibt. Durch dieses Verfahren werden die Farben, feiner, körperlos und rein.

Die Farben, die mit dem Gummi gerieben werden

[4] Wenn ich in dieser Art zu tun habe, reibe ich sie nur sorgfältig mit Wasser, damit sie zum Verarbeiten frisch sind, und temperiere sie dann separat mit dem dünnen Gummi.

[5] Wie bereits gesehen, müssen die Farben die besten, feinsten, dünnsten und leuchtendsten sein: Hübsches venezianisches Bleiweiß, vortrefflicher Zinnober, lebhaftes Bleizinngelb und körnige Mennige, feine und dünne blaue Aschen, zartes Berg- und Erdgrün, feines Wau, gute Ocker, italienische Umbra und Kohlenschwarz und, falls nötig, Rötel aus der Levante, alles ganz fein gerieben. Hübsches granillo zum Verstärken der Grüntöne und Indigo und Orseille zum Vertiefen der Blautöne. Karmin sollte lieber aus Florenz sein, und seine Mischung mit dem Gummi sollte dünn sein und beim Blau etwas stärker.

Wie die Farben beschaffen sein sollen

[6] Es gibt zwei verschiedene Arten, die Inkarnate zu gestalten, beide von hervorragenden Männern angewandt. Die einen nutzen die Helligkeit des Pergaments oder Kalbsleders und legen mit angemessenen und zarten Halbtönen die Schatten und rosigen Partien der Köpfe und Fleischteile an. Mit feinen Punkten malen sie sie fertig und verstärken sie, bis die erwünschte Kraft erreicht ist. Dasselbe machen sie bei der Kleidung, soweit es ihnen angemessen scheint.

Art und Weise, die Inkarnate zu gestalten

[7] Die anderen legen Inkarnat und Kleidung in der jeweiligen natürlichen Farbe an, wobei sie der alten Wasserfarbentechnik folgen. Sie stellen die unterschiedlichen Fleischtöne her, schattieren und höhen sie wie gute Ölmalerei, wobei sie das Kalbsleder abdecken, allerdings mit feinen und körperlosen Farben. Beim Fertigmalen verwenden sie weder Punkte noch Schraffuren, sondern verschmelzen, so wie in der Natur.

Andere Art und Weise

[Bass. 455]

[8] Die erste Art, die Illuminierung auszuführen, bei der man für die Inkarnate die Farbe des Kalbsleders nutzt, hat durch jene, die sie anwendeten, großes Ansehen erlangt, wie wir in der folgenden Übersicht einiger berühmter Illuminierungen sehen werden. Die von Fray Andrés de

Bedeutende Illuminierungen

[221] Dasselbe Reinigungsverfahren empfiehlt de Mayerne für Bleiweiß, Aschenblau und Glätte: „… Um es gut zu waschen, muss beim Reiben der arabische Gummi beigefügt werden, wodurch bewirkt wird, dass die Farbe sich unter dem Reibstein besser sammelt und beim Waschen die feinere Partie sich besser ausbreitet und sich von der gröberen absondert (Bischoff 2004, S. 21). Speziell für Aschenblau: „...Mit Honig lässt es sich sehr gut machen, indem man längere Zeit auf dem Stein verreibt, aber man muss ihn durch Auswaschen ganz entfernen. Mit Fischleim ist es gut und lässt sich vorzüglich waschen. Versuche mit sehr starkem Gumiwasser. So macht man die schönen Aschenblau.“ (Bischoff 2004, S. 69).

León und Fray Julián[222], seinem Schüler, beide Klosterbrüder des Hieronymitenordens, die die Bücher des San Lorenzo el Real mit dieser Art von Malerei verzierten. Fray José de Sigüenza beteuert, dass man weder in Spanien noch in Italien so viele und so gute Werke zusammen gesehen habe (*Hist. de San Gerón*., Buch 4, Diskurs 4). Wenngleich ich sie während meines Aufenthaltes in El Escorial nicht sah, vermute ich aufgrund der einzelnen Werke, die ich später von Fray Julián gesehen habe, dass er dieser Manier folgte und sie wohl von seinem Meister übernommen hat. Wäre er in der Zeichnung genauso gut, sagt der zitierte Autor, könnten wir ihn neben die hervorragendsten Illuminatoren der Welt stellen, da er im Ausmalen in hohem Grade überlegen ist.[223] Fray Diego del Salto vom Augustinerorden schlug ebenfalls diesen Weg ein, zwar mit mehr Zeichnung, aber doch mit weniger Weichheit im Kolorit, was sich in einer Kreuzabnahme, die der Herzog von Alcalá besitzt und einst dem Meister Francisco de Medina[224] gehörte, zeigt. Fray José berichtet, dass im Escorial, unter anderen kostbaren alten und modernen Stücken dieser Art, vier oder fünf Miniaturmalereien von der Hand Don Julio Clovios aufbewahrt werden, einem römischen Edelmann und dem besten Illuminator, den man kannte. Ich werde aufzählen, was ich von seiner vortrefflichen Hand gesehen habe: Im Besitz von Don Francisco de Texada, dem Präsidenten der Casa de Contratación in Sevilla[225], sah ich auf einem Gemälde, das eine halbe Elle maß, einen Ganymed, der von Jupiter in Gestalt eines Adlers fortgerissen wurde, mit einer hübschen Landschaft, in der sich ein großer Hund und weitere delikate Kleinigkeiten befanden. Eine exzellente Illuminierung nach einer Zeichnung von Michelangelo, deren Original ich besitze, das einst Dr. Benito Arias Montano[226] gehörte. Am zweiten Ostertag des Heiligen Geistes, dem 31. Mai 1632, sah ich in der Kartause von Sevilla ein Gemälde hinter Glas in Ebenholz gerahmt, das eine Viertelelle hoch und eine Spanne breit war, von der Hand desselben Don Julios, nach einer Zeichnung von Michelangelo, mit dem kreuztragenden Christus und der Heiligen Maria, die sich beide anschauten, und dem hl. Johannes, Maria Magdalena und Simon von Kyrene. Es war sowohl in der Zeichnung, als auch in der Malerei großartig und mit viel Kraft und Plastizität vollendet. Christus mit einem violettfarbenem Gewand und beide Gewänder der Jungfrau mit schönem Ultramarin. Für die Inkarnate nutze er die Farbe des Kalbsleders, aber er punktierte sie nicht, sondern verschmolz sie zart, wie Malerei. Dieses erbte derselbe Dr. Benito Arias Montano von Pedro de Villegas, Maler der

---

[222] Fray Andrés de León († 1580) und Fray Julián de la Fuente del Saz († 1601) waren Schlüsselfiguren in der Buchmalerei im Escorial, die Pacheco in Buch 1, Kapitel 9 bereits erwähnt (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 220).

[223] Hier handelt es sich um das Zitat einer kompletten Passage von José de Sigüenza, *Historia de El Escorial* (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 455, Anm. 2).

[224] Im Inventar der Sammlung des Duque de Alcalá von 1637 ist es nicht erwähnt, möglicherweise weil es eine kleinformatige Miniatur ist (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 455, Anm. 3).

[225] Die *Casa de Contratación* hatte die Gerichtsbarkeit über den Verkehr mit den Kolonien und ihre Kaufherren das Monopol des überseeischen Handels (Justi 1933, S. 34).

[226] Benito Arias Montano was a noted Hebreist and a priest who held varied posts such as Philip II's chaplain (1566), librarian of the Escorial Library, and secret advisor to the king for Flemish and Portuguese matters. He directed the Polyglot Bible published in Antwerp, and was an accmplished linguist with a command of Flemish, German, French, Italian, Portuguese, Latin, Greek and Arabic. He was a native of Extremadura and studied in Seville and Alcalá de Henares. Among his written works are *Humanae salutis monumenta, Hymni et saecula, Naturae historia*, and *Liber generationis Adam seu de historia generis humani* (Veliz 1986, S. 204, Anm. 37*).*

hiesigen Stadt und ein großer Freund von ihm. Er überließ es der Kartause, und es befindet sich zusammen mit anderen kleinen Gemälden auf Kupfer und sehr wertvollen Dingen in dem Sanktuarium hinter dem Hauptaltar und wird sehr verehrt. Es gehört zu den besten Dingen, die Don Julio gemacht hat. Am selben Tag sah ich ebenfalls in der Sakristei dieses Klosters weitere italienische Illuminierungen, die in dieser Art gemacht waren, jedoch punktiert. *[Bass. 457]*

[9] Des Weiteren erfreut sich hiesige Stadt eines kleinen, nach der Natur gemalten und in Elfenbein gerahmten Porträts eines englischen Knaben, das heute der Pfründner Diego Vidal besitzt. Es ist oval, und der Kopf ist auf blauem Grund, mit kleinen Buchstaben aus geriebenem Gold, mit soviel Geschick, Kraft und Zartheit gemalt, dass es meiner Meinung nach alles weit überragt, was man bisher in dieser Art gesehen hat.[227] Und um die Wahrheit zu sagen, mir scheint, dass die Illuminierung sich nicht weiter entwickeln kann, dass die Kunst hier vollendet ist. Der Meister, der dieses schuf, war Engländer, aber sein Name ist unbekannt. Für dieses Werk allein sind wir ihm zu ewigem Dank verpflichtet. Einzigartige Illuminierung

[10] Die zweite Art und Weise zu illuminieren, nach Art der alten Wasserfarbenmanier, in der die berühmten Tafeln gemalt sind, sah ich am oben erwähnten Tag in der Kartause, in einem Buch mit Geschichten und Parabeln des Evangeliums, die meisten davon waren im Stil von Albert und Lucas.[228] Seine Exzellenz der Markgraf von Tarifa[229] hat es der Kartause vermacht. *[Bass. 458]* In der Feinheit der Farben übersteigen diese Illuminierungen jegliches Lob, sowohl die blauen Töne, als auch die grünen und roten, aber die Inkarnate sind mannigfaltig angelegt, abschattiert und gehöht wie beste Malerei, exzellent vollendet und verschmolzen, als wären sie in Öl. Schraffuren und Punkte wurden vermieden, so dass sie in allem mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Die Vignetten zeigen eine große Vielfalt an Vögeln, Blumen und Früchten nach der Natur, mit großer Vollkommenheit und Genauigkeit in der Farbgebung. Wenngleich die modernen Künstler diese Manier der Illuminierung nicht fortsetzen, scheint es, dass ihr durch die alten Malereien, die man heute sehen kann, ausreichend Ansehen verliehen wurde, und deshalb bekenne ich (obwohl ich die Meister der ersten Art verehre, wie es ihnen gebührt), dass mir diese zweite Art besser gefällt, da sie mehr meiner Neigung und der Wahrheit entspricht. Deshalb folgte ich ihr, als ich beauftragt wurde, zwei Blattseiten eines Adelsbriefes von Pedro López de Verástigui, für den Preis von 80 Dukaten, mit Figuren, Vignetten und Zierrat zu versehen, und probierte diese Malweise, der Antonio Mohedano und Alonso Vásquez seinerzeit huldigten.

[11] Es bleibt noch darauf hinzuweisen, dass, falls auf der Rückseite des Pergaments oder des Kalbsleders Flaum oder Haar zu sehen ist, man diese mit einem Schwamm, der in die dünnere Gummitempera zum Temperieren der Farben getaucht und halb getrocknet ist, vor dem Bemalen überfahren soll, ohne zu sehr zu befeuchten, gerade so, dass das Haar festklebt. Für den Kalk auf der Vorderseite reicht es aus, mit einem sauberen Leinen darüber zu streichen.[230] Vorbereitung des Kalbsleders

---

[227] In Kapitel 8, *[30]* erwähnt Pacheco nochmals dieses Portrait.

[228] Gemeint sind Dürer und Lucas van Leyden, die beide in Spanien durch ihre Drucke bekannt waren (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 457, Anm. 8).

[229] The title „Marqués de Tarifa" was created in 1514, and by the time Pacheco was writing, had passed to the son of the Duke of Alcalá (Veliz 1986, S. 205, Anm. 40).

[230] Vellum or parchment was sometimes rubbed with chalk to eliminate greasiness and make the surface more receptive to the aqueous colors to be applied (Veliz 1986, S. 205, Anm. 42).

[12] Das Zeichnen erfolgt entweder mit Kohle, [schwarzer] Kreide oder Feder, aber besser wird es mit feinem Blei [*plomo sútil*]. Bevor man die Figuren beginnt, müssen Himmel, Landschaften und Gründe angelegt werden. Hierfür eignet sich die erste Wasserfarbentechnik des letzten Kapitels.

Die Zeichnung

[13] Soweit zu diesem Teil der Illuminierung, zu der auch der Gebrauch von gemahlenem Gold gehört. Bevor wir weiter fortfahren, ist es zweckmäßig, hier zwei oder drei mir bekannte Arten, das Gold zu reiben, vorzustellen.

Erste Art, Gold zu reiben

[14] Die erste Art, Gold zu reiben, ist folgende: Man nimmt soviel gekochtes Salz[231] (von dem in Brötchenform) wie die Goldmenge, die gerieben werden soll, und reibt es auf der gut gereinigten Steinplatte zu feinem Staub. Nach und nach mischt man die Goldblätter unter, wobei man immer noch trocken reibt, mit viel Kraft und für die Dauer einer Stunde oder länger. Um zu prüfen, ob es fertig ist, muss man eine kleine Menge an den Rand eines Porzellangefäßes oder in eine Muschel geben, einen Tropfen Wasser hinzufügen, und wenn man sieht, dass es sich auflöst und flüssig wird, ist das ein sicheres Zeichen dafür, dass es richtig gerieben ist. Danach gibt man das ganze Gold in ein anderes Suppenschüsselchen oder sauberes Porzellan und wäscht es mit klarem, weichem Wasser, das man solange auswechseln muss, bis es den salzigen Geschmack verliert. Wenn es richtig gut gewaschen ist, füllt man es zum Trocknen in eine große Muschel nahe einer rauchlosen Holzkohlenglut. Nachdem es getrocknet ist, kann man es mit dem dünnen Gummiwasser zum Illuminieren verwenden. Dieselbe Anweisung befolgt man beim Mahlen von Silber.

[Bass. 459]

Zweite Art, Gold zu reiben

[15] Eine andere, neue Art, Gold zu reiben, besteht darin, die Goldblattmenge, die gerieben werden soll, zu nehmen und in eine saubere, glasierte Tasse zunächst hinreichende Unzen Rosensirup[232] zu gießen und mit dem Finger das Gold darin zu zerreiben, bis alles sehr gut miteinander vermischt ist. Anschließend muss man es auf der ganz sauberen Steinplatte mahlen und jedes Mal, wenn es zu trocknen beginnt, mit Wasser nähren, solange, bis es sehr gut gerieben ist. Danach kann man alles einsammeln und die Steinplatte gut mit Wasser abspülen. Das Eingesammelte muss mit genügend Wasser bedeckt werden. Wenn sich das Gold gesetzt hat, muss man das Wasser solange immer wieder durch klares, sauberes ersetzen und sich das Gold so viele Male setzen lassen, bis die Sirupsüße vergangen ist. Dabei ist es wichtig, dass das letzte Wasser zum Waschen heiß ist. Nach dem Setzen und Entfernen des Wassers stellt man die Tasse oder den Suppennapf in die glimmende Asche, damit das Gold seine natürliche Farbe wiedererlangt. Wenn es getrocknet ist, kann man es mit dem dünnen Gummi für alles verwenden.

[16] Silber reibt man auf dieselbe Art und Weise, aber man muss ihm beim Bearbeiten[233] einige Krümel Kalk zugeben.

[17] Obwohl es beiden Arten weder an Autorität noch an Erprobung fehlt, fügen wir noch die dritte und letzte als meist angewendete hinzu.

---

[231] By dissolving, boiling and recrystallizing a mineral salt, a more uniform crystal size could be obtained, perhaps making the salt easier to integrate with gold (Veliz 1986, S. 205, Anm. 43).

[232] Nach Veliz handelt es sich um Sirup, dem Rosenwasser zugesetzt ist (Veliz 1986, S. 205, Anm. 44).

[233] Aus dem Text lässt sich nicht erschließen, ob Pacheco den Kalk während des Schlagens der Blätter oder während des Reibens zumischt, denn der Terminus *batir* (schlagen) taucht als Synonym für Reiben der Farben mit dem Läufer auf der Reibeplatte in einem Dokument von 1647 auf (Vizcaína 2005, S. 126). Der während des Reibens zugemischte Kalk könnte dazu dienen, das Verklumpen zu vermeiden.

[18] Das Gold, das für die Illuminierung gerieben werden soll, muss ohne Gipszusatz in der Herstellung und so rein wie möglich sein. Man schüttet die ausreichende Menge vom reinsten und weißesten Gummi arabicum in Wasser, wartet, bis es die Konsistenz von gewöhnlichem Honig bekommt und filtert es dann durch eine dünne Leinwand. Die Steinplatte muss gründlichst mit Sand oder Ziegelsteinstaub gereinigt sein. Dann gibt man soviel Gummi auf die Steinplatte, wie sich bequem darauf reiben und bewegen lässt und fügt nach und nach das Gold hinzu, jeweils zwei, vier oder sechs Blätter, und vermischt es mit dem Gummi unter Zuhilfenahme des Läufers. Sobald die Goldblätter zerrieben und dem Gummi einverleibt sind, gießt man zu 200 Blättern etwas weniger als die Hälfte einer halben Unze Quecksilbersublimat, roh, wie man es im Geschäft erhält, und reibt das Ganze gehörig. Ob es fertig gerieben ist, erkennt man daran, dass, wenn ein Tropfen Wasser den Läufer berührt, dieser das Gold nicht mit sich nimmt, sondern es am Läufer kleben bleibt. Wenn es gut gerieben ist, gibt man es in eine große gläserne oder glasierte Tasse und rührt es mit einem kleinen, sehr sauberen Bundpinsel mit Borsten, so dass beides eins wird. Dann muss man es mit reinem Wasser bedecken, mit dem Bundpinsel umrühren und es sich abgedeckt während der Zeit von zwölf Stunden setzen lassen. Danach gießt man das Wasser weg, gibt neues reines hinzu, rührt wieder um und wartet nochmals die gleiche Zeit, bis es sich setzt. Das muss man so oft wiederholen, bis das Wasser so klar ist, wie es hinzugegeben wurde, und dann muss man [das Gold] durch ein dichtes Leinen in die Muschel oder den Suppennapf filtern, in dem es für den Gebrauch aufbewahrt wird.[234] Zum Verarbeiten mischt man es mit einigen Tropfen reinem Wasser. Das gilt für den Gebrauch über einer anderen Farbe, aber wenn es direkt auf dem Kalbsleder angewendet werden soll, trägt man darunter etwas von dem Gummiwasser zum Illuminieren mit ein wenig Safran auf. Das Silber wird auf demselben Wege zubereitet, aber ohne Quecksilbersublimat.

Dritte Art, Gold zu reiben

[19] Hiermit gehen wir zur Behandlung des *estofados* über.

[20] Prunkvoll war die Erfindung der alten Maler zum Schmücken der Relieffiguren und der Architektur der glanzvergoldeten Altäre, die sie *estofado* nannten und mit der sie den anmutigen Zierrat der Grotesken, die die Alten in Gebrauch hatten, einführten, von denen wir zunächst sprechen werden. In Spanien sind sie [die Grotesken][235] neu, und selbst in Italien ist es nicht lange her, dass diese Art nach vielen vielen Jahren wieder auflebte, wenngleich Vitruv sie als unschickliche Chimären tadelt und er unter anderem sagt, „*dass die Malereien, die der Wirklichkeit nicht ähneln, nicht gutgeheißen werden können*“. Trotzdem zeigen sie dort, wo die Alten[236] sie einsetzten, Anmut und Stattlichkeit.

Vom estofado

[Bass. 460]

Grotesken

Vitruv, Buch 7, Kap. 5

[21] Fray José de Sigüenza sagt, dass die Wiedereinführung dieser Malerei zu Zeiten Kaisers Karls V. erfolgte, der damit begonnen hatte, alle schönen Künste zu fördern und die Ruinen der Goten, -Feinde des Kaiserreiches und des römischen Geistes-, zu restaurieren, und zwar durch Juan de Udine[237] und Raffael, beides - wie bereits an anderer Stelle gesagt- berühmte Maler.

Hist.de S.Gerón. Buch 4, Kap. 6

Buch 1, Kap. 4

---

[234] Pacheco bringt hier die zweite und dritte Methode durcheinander, da das Quecksilber allein durch Hitze vertrieben werden kann, so wie er es in Kapitel 3, *[15]* beschreibt.

[235] Siehe Glossar: *90. Grutescos*.

[236] Obwohl das Zitat tatsächlich von Vitruv stammt, dürfte Pacheco mit den „Alten” nicht die Maler der Antike sondern die des vorhergehenden Jahrhunderts meinen, deren Werke er in Spanien gesehen hat (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 460, Anm. 11).

[237] Giovanni da Udine, *1487, † 1546.

Mehrere Male stiegen sie zusammen mit anderen Malern in die unterirdischen Kavernen oder Grotten von San Pedro „in vincula“ hinab, wo, wie man sagt, der Palast des Titus gewesen sei[238], mit dem Wunsch, die Werke der großen alten Meister der Vergessenheit zu entreißen. Dort fanden sie einige Fragmente dieser Art von Malerei und waren voller Bewunderung für ihre Fremdartigkeit und Schönheit, und weil sie sahen, dass weder die Zeit noch der Ort den Glanz und die Vollkommenheit der Farben beeinträchtigt hatten. Juan de Udine begann mit ganz besonderer Hingabe, sie nachzuahmen, er probierte vielerlei Sorten Kalk, Stuck und Farben aus[239], so dass ihm exzellente Dinge in dieser Malart gelangen. Man nannte sie Grotesken, da man sie in jenen Grotten gefunden hatte und andere nennen sie brutescos, da sie in ihnen verschiedene Tiere und Ungeheuer erkennen, wie Satyre, Waldgötter, Nymphen, Löwen, Tiger und Mischungen von den einen und den anderen. Der zitierte Autor sagt: „*Meiner Ansicht nach sollte man sie lieber egipcia nennen, da ich glaube, dass die Römer, die alles Gute der Welt aufnahmen, um ihre Städte zu veredeln, sie von dort mitgebracht haben. Denn die Ägypter stellten mit den Tiersymbolen, - gemäß der Natur jedes einzelen, oder aus verschiedenen zu einem Ungeheuer zusammengesetzt - ihre Geheimnisse und Philosophie dar, die sie nicht allen mitteilen wollten. Mit diesen Tieren, die sie heilige Zeichen nannten, schmückten sie die Wände der Tempel, Säulen und Obelisken, die sie dafür aufstellten und andere heilige Plätze, wo sie als Zierde und Doktrin dienten. Das kann man an einigen Reliquien und Ruinen sehen, die durch die Sorgfalt der Antiquare und anderer Freunde der Altertümer erhalten sind und heute, vor allem in Rom, aufbewahrt werden.*

[22] *Die Römer machten daraus eine bessere, wenngleich auch nicht ganz so bedeutsame, aber wenigstens doch gefälligere Form und verzierten damit die Wände ihrer Versammlungssäle und Grotten, in denen sie ihre Bäder und Erholungshäuser hatten. Von Italien kamen sie nach Spanien und verbreiten sich in Europa*.“ Soweit dieser Autor.

[Bass. 461]

[23] Ich denke, dass sich Julio und Alejandro[240] hieran bereicherten (wenn sie nicht sowieso Schüler von Juan de Udine oder Raffael waren). Diese tüchtigen Männer kamen aus Italien, um die Häuser von Cobos[241], dem Sekretär des Kaisers, in der Stadt Ùbeda und danach den königlichen Palast der Alhambra in Granada auszumalen, teils in Tempera, teils in Fresko.[242]

---

[238] Die Umschreibung des Fundortes verweist darauf, dass weder Sigüenza noch Pacheco die Zeichensammlung Francisco de Holandas kannten, in dem der Begriff *Domus Aurea geprägt* wird (Scheffler 2000, S. 173, Anm. 506).

[239] Die Frage der Fresko- oder Temperatechnik bei den antiken Groteskenmalereien wurde nach Céspedes in Rom von den Malern im Kreise der Akademie Federigo Zuccaris heftig diskutiert. Der Putz- und der Malweise nach dürften die ersten Grotesken Giovanni da Udines und seiner Mitarbeiter in den Loggien des Vatikan nach 1512 vorwiegend *al fresco*, die weiteren Dekorationen der langen Gänge des Vatikan jedoch vorwiegend in wässriger Tempera gemalt sein, deren Bindemittelbestimmung noch fehlt (Koller, *Wandmalerei*, 1990, S. 272).

[240] Es handelt sich um den italienischen Maler Giulio Aquili (in Spanien bekannt als Julio de Aquiles) und den vermutlich flämischen Maler mit italienischer Ausbildung, Alejandro Mayner. Aquiles ist ab 1533 in Valladolid dokumentiert, 1536 in Ùbeda und zwischen 1537 und 1545 in Granada. (In einem Dokument von 1546 wird er als *pintor de imaginería* (Fassmaler) aufgeführt (Mesa Martín 1971, S. 83).) Mayner signiert bereits 1537 in Granada, in einem Dokument von 1545 wird er als verstorben erwähnt (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 461, Anm. 13, und Scheffler 2000a, S. 175.)

[241] Francisco de los Cobos.

[242] Von überlieferten Rechnungen ist bekannt, welche Pigmente Aquiles und Mayner verwendeten: Bleiweiß, Zinnober, Indigo, Grüne Erde, *génuli*, *almagra*, Ocker, Karmin

Diese Werke brachten das hohe Ansehen hervor, das [die Groteskenmalerei] heute genießt und von denen alle großen spanischen Erfindergeister lernten. Deshalb waren Pedro Raxis, Antonio Mohedano, Blas de Ledesma und viele andere überragend in dieser Art. Auch ein Antonio de Arfián[243], der in der hiesigen Stadt damit begann, die Kunst des *estofados* einzuführen, wobei er Julio imitierte, wie man an vielen seiner Werke erkennen kann, vor allem an zwei farbigen Laubverzierungen auf weißem Grund am Altar des hl. Josefs im Ordenshaus.

[24] Manche gewannen soviel Geschmack an den Grotesken, dass sie sich nicht mehr damit begnügten, die Friese, Pilaster und Rahmungen der Altäre damit zu verzieren, sondern die Gewänder der Skulpturen gänzlich mit diesem Laubwerk versahen, nichts mehr verschonten und alles mit der Pinseltechnik[244] und mit noch mehr Pinseltechnik verzierten. Sie strebten nur noch danach, die Werke damit zu übersäen, ohne auf andere Gravurtechniken, Stoffarten oder buntgeblümtes Seidenzeug, die die Wirklichkeit imitieren, zurückzugreifen, da sie glaubten, sich so vor den anderen auszuzeichnen. Andere hingegen haben die Grotesken, den Blätterzierrat und die lebenden Dinge verbannt, bei ihnen ist alles buntfarbenes seidenes Zeug, Blumen, Arabesken und Gravuren, da sie vor der Arbeit und dem Erfindergeist fliehen, die Studium, geistige Vorstellungskraft und Zeichnung voraussetzen. So wird es in Kastilien gemacht, und ich habe es in Madrid gesehen (während jener zwei Jahre, die ich dort lebte)[245], wo man sehr wenig von den Dingen aus Granada weiß und man sich anderen Arten von Verzierungen und Blattwerken widmet, abseits der *buena manera*. *[Bass. 462]*

[25] Nun, nach der Unterrichtung über dieser Art von Malerei, ist es angebracht, einen Weg anzuzeigen, dem man folgen sollte, wobei wir jedem seine Freiheit lassen, so wie wir es bisher gemacht haben.

[26] Um zur Praxis zu kommen, sage ich, dass die Farben derart beschaffen und so erlesen sein müssen wie jene, die für die Illuminierung verwendet und die mit der gleichen beschriebenen Sorgfalt in Wasser gerieben werden müssen. Nur verwendet man statt des Gummiwassers frischen Eidotter, den man zusammen mit einer halben Schale weichem und klarem Wasser so lange schlägt, bis Schaum entsteht. Mit diesem Temperaturwasser werden alle Farben für das *estofado* auf poliertem Gold angemischt. Alles, was farbig werden soll, seien es Grotesken auf Gold oder mit verschiedenen Farben ausgearbeitete Kleider, muss zuvor mit Bleiweiß grundiert werden. Dabei muss man aufpassen, dass das Eigelb für die Blautöne nicht so stark ist wie für Karmin, Zinnober, Ocker oder andere Farben mit wenig Körper. Steht das temperierte Ei länger als einen Tag, muss man ihm einige Tropfen Essig zugeben, damit es nicht fault. Will man ein Laubwerk oder eine Laubverzierung am Pfeilerschaft mit Schablone malen, um die Gleichheit der Hälften zu bewahren, kann man nach dem Durchbauschen auf dem Gold mit Karmin konturieren, nach dem Trocknen mit Weiß grundieren, da man die Konturen der Zeichnung darunter erkennen kann, und darauf lassen sich die verschiedenen Farben sauberer auftragen. Es sei auch darauf hingewiesen, Anweisungen zum *estofado*

---

und helles und dunkles Smalteblau. Kurz nach Beendigung der Arbeiten fand man in einer Truhe *tierra pabonada negra*, rote und grüne Erde, Bleizinngelb (*genulí)*, Rotocker (*almagra)*, blaue Smalte in verschiedenen Qualitäten und Karmin (Sánchez-Mesa 1971, S. 82-83).

[243] Tätig in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

[244] Feine, mit dem Pinsel aufgetragene Dekorationsmalerei, ohne Kratztechnik.

[245] Pacheco dürfte sich auf die Jahre 1624 und 1625 beziehen (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 462, Anm. 15).

dass wenn man buntfarbene Grotesken auf eine andere Farbe malt, es unerlässlich ist, auch diese mit Weiß zu grundieren, denn die Farben lassen sich dann sauberer auftragen.

[27] Diese Tempera-Art erlaubt alle verschiedenen Farbmischungen, von denen wir im vorausgegangenen Kapitel hinlänglich sprachen, und alle, die in der Illuminierung Anwendung finden. Manche reiben das Weiß für die Lichthöhungen im *estofado* mit Gummiwasser an, aber man kann auch alles mit Eitempera malen.

[28] Wenn man bei Friesen, Gesimsen, Pilastern, Säulen, Sockeln, Predellen und Rahmungen die Gravuren und Grotesken nicht umgehen kann, muss man den richtigen Mittelweg zwischen den beiden Extremen einhalten, die wir bei der Verzierung der Kleidung der Heiligen und Skulpturen erläuterten. (Man soll sich aber davor hüten, Maskarone, Satyre oder Tiere in Gotteshäusern oder an heiligen Gegenständen zu malen, diese behalte man sich für Kabinette, Königspaläste und Landhäuser vor). Auch wenn das Verzieren mit Seraphinen, Kindern, Vögeln und Früchten statthaft ist, so ist es doch ratsam, mit den Grotesken und der Pinselspitzenarbeit nicht zu verschwenderisch zu sein und sie für Säume, Einfassungen, bedeutende Kleider und an Stellen zu verwenden, wo sie zur Geltung kommen, wo sie erfreuen und geachtet werden. Bei den restlichen Dingen, bei weniger wichtigen Anlässen und Bereichen, macht man natürliche Stoffe, Blumen und gemusterte Seidenstoffe, die wie echt aussehen, als auch weniger aufwendige und weniger kostspielige gravierte Verzierungen. Für kirchliche Roben verwendet man reiche Brokate nach der Natur und verzierte Säume, die gute Stickerei nachahmen, mit Heiligenfiguren, Engeln und Serafinen.

Weiser Rat

[Bass. 463]

[29] So habe ich es getan, wenn ich derlei Aufträge erhielt, insbesondere in Madrid, wie man an der Skulptur der Nuestra Señora de la Espectación erkennen kann, mit der ich im Jahre 1625 von Juan Gómez de Mora, Baumeister des Königs[246], für die Gräfin von Olivares[247] beauftragt wurde. Für die Bemalung und Vergoldung wurden 2000 Reale und die Zeit von zwei Monaten vereinbart - wenngleich ich vier brauchte. Nachdem sie gänzlich vergoldet war, verzierte ich sie so kostbar, wie ich nur konnte: Die Tunika, oder der Überrock, war rosa, mit Florentinischem Karmin lasiert und schönem goldfarbenem Orange. Mit einer Schablone imitierte ich einen italienischen Stoff, dessen Grund und Muster gänzlich mit linearem Sgraffito versehen war. Der Mantel war ganz und gar in vortrefflichstem Blau gestaltet und darüber eine hellblaue schablonierte Verzierung mit der Pinselspitze gemalt, mit Orseille schattiert und mit Weiß gehöht. In den Zwischenräumen des Blätterzierrats traten, mal hier, mal dort, aus Blüten gleichfarbige Halbfiguren hervor, die alle Tugenden darstellten, die die Jungfrau auszeichnen. Die Flächen dieser Arbeit waren mit linearem Sgraffito versehen, und es wirkte wie ein überaus kostbarer blauer Stoff. Der breite verzierte Saum, der (nach Art einer kirchlichen Robe) auf der Vorderseite herunterfiel, war mit zwei schmaleren Bändern an den Rändern verziert. Auf violettem Grund waren Vignetten in allen Farben mit der Pinselspitze gemalt und in Abständen viereckige natürliche Steine, in der Art von Diamanten, appliziert. Das breitere Band in der Mitte wurde folgendermaßen verziert: zwei verschiedene Arten farbiger Tartschen, jeweils einander gegenübergestellt mit noch einmal so viel Abstand zwischen ihnen, waren auf ockerfarbenem Grund gemalt und in jeder ein Attribut der Empfängnis, wie die Zypresse und auf der anderen Seite die

[246] Juan Gómez de Mora (Madrid, 1586-1648) war Architekt und wurde vom König zum Baumeister des Alcázars in Madrid ernannt.

[247] The wife of Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares (*1587, † 1645) (Veliz 1986, S. 205, Anm. 50).

dazugehörige Palme und zum Brunnen der Turm, jeweils mit Himmel und Landschaft. Zwischen zwei Tartschen jeweils ein Seraph mit einigen Knospen und Blüten farbig mit der Pinselspitze gemalt, und der ganze Grund war mit Ringeln in Sgraffito versehen. Das matte Inkarnat des Gesichts und der Hände war sehr schön und jede Hand separat rundum bemalt und anschließend angefügt. Ein ganz kleines Jesuskind mit vorzüglich gemaltem Inkarnat war hinter einer Glasscheibe im Mutterleib. Das Haar des Sohnes und der Mutter war füllig, mit viel Geduld und Sorgfalt mit geriebenem Gold gehöht und gesträhnt. Dieses Werk wurde am Hof von den gelehrtesten und besten Künstlern entgegengenommen, so wie es Francisco de Rioja und Juan de Jáuregui[248] bezeugen können. Eugenio Caxés[249], Maler Seiner Majestät, schätzte den Wert auf fünfhundert Dukaten. Wer mich für prahlerisch hält, der kann sie heute in Olivares sehen, im Hochaltar des Klosters der Franziskaner von der strengeren Observanz, das die Gräfin dort gründete, und wo die Skulptur hingebracht wurde.[250]

[30] Auch wenn es so aussieht, als wäre ich vom Weg abgeschweift, werde ich - damit es im Vorgenommenen nicht fehle- berichten, was mir zur Freskomalerei einfällt, von ihrem Alter und Gebrauch.[251]

Freskomalerei

[31] Zunächst hören wir Pablo de Céspedes[252]: „*In Rom war ich mit sehr gelehrten und erfahrenen Malern zusammen, die hartnäckig behaupteten, dass es früher nicht nur keine Ölmalerei gab, sondern dass die antiken Maler auch die Kunst der Freskomalerei nicht gekannt hätten, sondern nur die der Wasserfarbenmalerei, was für mich neu war. Bei genauer Betrachtung scheint es, dass man für beide Seiten Beweise anführen kann. Dass es sie gab, bezeugen einige in römischen Grotten und unterirdischen Grüften gefundene Malereien, von denen der Name pintura grutesca stammt. Dem wird entgegengehalten, dass diese bei genauem Betrachten nicht in Fresko, sondern mit Wasserfarben gemalt sind. Auch wenn ich einige gesehen habe, könnte ich mich nicht festlegen. Ich halte sie für Fresken, aber das hohe Alter und die Tatsache, dass sie nicht unbeschädigt sind, erschwert das Unterscheiden, und ich mag mich getäuscht haben. Unterstützt wird diese Auffassung auch von Plinius, wenn er vom Schwarz und dessen Verwendung berichtet, nämlich, dass es zum Schreiben mit Gummi gemischt wurde und zum Malen auf der Wand mit Leim oder Malerleim.[253] Man nannte diese Art auf der Wand zu malen, opus tectorium. Und es ist eine klare Sache, dass beim Fresko keine Farbe mit etwas anderem vermalt wird, als mit reinem Wasser und ebenfalls, dass das Rußschwarz (von dem Plinius an dieser Stelle redet) für Fresco nicht geeignet ist*.

Brief von Pablo de Céspedes

[Bass. 464]

Buch 35, Kap. 6

[32] *Dass es Freskomalerei gegeben hat, kann man aus dem folgern, was der selbe Plinius im 3°Kapitel von drei Malereien in der Stadt Ardea berichtet (von denen wir schon bei unserer Entgegnung auf das fünfte Argument für Skulptur sprachen, als wir sie als Beispiel für die Dauerhaftigkeit der Malerei heranzogen, die ohne Schutzdach viele Jahre überdauerten und genauso in Lannuvio, einer Stadt in der Nähe Roms. Da sie auf die Wand gemalt sind, die*

Buch 35, Kap. 3

Buch 1, Kap. 4

---

[248] Juan de Jáuregui *1583, † 1641.
[249] Eugenio Caxés *1577, † 1642.
[250] Die Skulptur ist nicht erhalten (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 463, Anm. 16).
[251] Siehe Glossar: *138. Pintura al fresco*.
[252] Dieses Fragment von Céspedes wurde von Ceán Bermúdez 1800 in seinem *Diccionario*, Vol. V, S. 348-349, veröffentlicht, als Teil des Briefes von Céspedes an Pacheco aus dem Jahr 1608.
[253] Deckt sich mit Plinius, Ed. König, XXXV, 43: „*Alles Schwarz aber wird an der Sonne fertiggemalt, wobei man das zum Schreiben verwendete Schwarz mit Gummi, das für den Anstrich mit Leim vermischt.*"

ersten ohne Dach und die zweiten trotz der Zerstörung des Tempels (wie er zu verstehen gibt), so gut erhalten sind und weil sie so alt sind, wie er beteuert, sind das Beweise dafür, dass sie nicht mit Wasserfarben gemalt waren, weil sie trotz ihres hohen Alters in ihrer anfänglichen Schönheit erhalten sind.[254]

Buch 33, Kap. 4

[33] Im 4° Kapitel erwähnt er ebenfalls, dass Fabio, ein sehr berühmter Römer (den man mit der Bezeichnung Maler ehrte), den Tempel der Salus ausmalte, dass dessen Malereien bis in die Regierungszeit von Kaiser Claudius überdauerten, dass ein Feuer sie zerstörte, sie aber mindestens dreihundert Jahre hielten.“[255] Soweit Céspedes.

[34] Um diese Argumente nun in Einklang zu bringen, erwidere ich denen, die glauben, dass es nur Wasserfarbenmalerei gab, dass diese Bezeichnung das Fresko einschließt. Denn alles, was nicht Öl ist, muss gezwungenermaßen Wasserfarbe sein. Streng genommen ist das Fresko eine besondere Wasserfarbentechnik, und aufgrund der langen Haltbarkeit der Malereien der Alten kann man nicht bestreiten, dass sie in Fresco gemalt haben. So bemerkt Vasari, dessen Worte uns des Zweifels entheben: „*Era de gli antichi molto usato il fresco; et i vechi moderni ancora l'hanno poi seguitato*“. „*Bei den Alten war Fresco sehr in Gebrauch, worin die modernen Alten*[256] *ihnen dann folgten*“.

1.Teil, Kap. 19

[35] Kommen wir nun zu seiner Ausführung. Von allen Techniken, die die Maler anwenden, ist das Malen auf der Wand in Fresko die meisterhafteste, die der größten Geschicklichkeit und Fertigkeit. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass an einem Tag und in einem Mal das gemalt wird, was in den anderen Techniken lange dauert und retuschiert werden kann. Sie erfordert große Gewissheit und Entschlossenheit. Fehler sind nicht korrigierbar, es sei denn, man nimmt den Putz ab und zerstört das Gemalte. Sie ist die männlichste und unvergänglichste Malerei, und deshalb sind wir jenen, die sie gut ausführten, großen Respekt und Hochachtung schuldig, wie großen Meistern.

Erhabenheit des Freskos

[36] Die Wand oder Mauer muss ganz trocken, fest, frei von jeder Feuchtigkeit und bereits vor vielen Tagen mit Rauputz [*xaharrado*] versehen worden sein. Der sehr gut gelöschte Kalk für den Feinputz [*estuco*] zum Bemalen muss länger als zwei Jahre in weichem Wasser eingesumpft gewesen sein und zu gleichen Teilen mit feinem Sand gemischt werden. Man darf lediglich das verputzen, was man an einem Tag bemalen kann, solang der Kalk frisch ist.

[Bass. 465]

[37] Die Farben müssen natürliche Erden sein: Das Weiß aus schönem, sehr weißem und körperhaftem Kalk, entweder aus Portugal oder aus

Farben des Freskos

---

[254] Deckt sich mit Plinius, Ed. König, XXXV, 17: „*In den heiligen Stätten zu Ardea gibt es in der Tat heute noch Gemälde, die älter als die Stadt sind; ich meinerseits bewundere sie mehr als alle anderen, da sie sich, obgleich ohne den Schutz eines Daches, nach so langer Zeit wie neu erhalten haben. Ähnlich zu Lanuvium, wo Atalanta und Helena von Angesicht zu Angesicht nackt vom gleichen Künstler gemalt sind, beide von ausgezeichneter Schönheit, die eine aber als Jungfrau; diese Gemälde haben nicht einmal durch den Einsturz des Tempels gelitten ...*“.

[255] Deckt sich mit Plinius, Ed. König, XXXV,19: „*Auch bei den Römern gelangte diese Kunst schon früh zu Ehren, wie denn die Fabier, eine der berühmtesten Familien, ihren Beinamen 'Pictor' davon bekommen haben, und der erste von ihnen, der diesen Beinamen trug, den Tempel der Salus im Jahre 450 der Stadt [304 v. Chr.] selbst ausmalte; diese Malerei erhielt sich bis zu unserer Zeit, als der Tempel unter der Regierung des Claudius abbrannte*.“

[256] Vasari spricht an dieser Stelle von den älteren modernen Meistern und zeigt damit, dass der Beginn der modernen Malerei in seinem Sinne bereits historisch geworden ist. Zugleich enthält diese Formulierung schon das Programm der *vite*, nämlich die Geschichte der *maniera moderna* seit ihrem Beginn bis zu ihrem gegenwärtigen Höhepunkt zu schildern (Vasari, Ed. Wagenbach 2006, S. 159).

Marchena[257], mit weichem Wasser in einem Zuber gelöscht, wo er viele Tage verbringen muss. In kleine Kugeln geformt hält er viele Jahre. Er wird mit weichem Wasser gerieben und in einem Topf mit selbigem Wasser bedeckt und eignet sich zum Mischen mit den übrigen Farben anstelle von Bleiweiß. Der helle und dunkle Ocker sollte sehr körperhaft sein, so wie der aus Flandern oder aus Portugal. Luis de Vargas verwendete einen aus der Nähe von Castilleja de la Cuesta für die Malerei im Turm.[258] Mit Kalk vermengt eignet sich der helle Ocker anstelle von Bleizinngelb für die Gelbtöne. Der Rötel aus Levante ersetzt den Zinnober in Inkarnaten und lebhaften Gewändern. Hämatit [*albín*] übernimmt in dieser Maltechnik die Aufgabe des Karmins, mit dem auch die rosa und violetten Töne mit Smalte gemischt werden. Das ist das Blau, das sich in Fresco hält, da es aus Glas ist und sich besser mit dem Kalk verträgt. Es ist die schwierigste Farbe im Verbrauch und die erste, die fertig gemalt werden muss. Sie wird folgendermaßen verwendet: Um Hellblau zu werden, muss sie mit der Kalkmilch gemischt werden, die aus dem Wasser des gemahlenen Kalks entsteht, wenn man dieses so lange umrührt, bis es entsprechend trübe ist. Die Halbtöne und die dunklen Töne [macht man] auf dieselbe Art und Weise. Das ist die sicherste Art. Will man aber mit der reinen Smalte schattieren, wird häufig am folgenden Tag retuschiert, entweder mit Ei, Wasser und Feigenblatt oder mit Eigelb, wie beim estofado, oder allein mit Ziegenmilch. Dasselbe macht man mit dem Grün, wenn es Erdgrün oder Berggrün ist, obwohl sich das *verdacho* im Fresko besser mit dem Kalk verträgt und man es damit so weit aufhellen kann, wie man möchte, und mit Schwarz abdunkelt.

[38] Die übliche Umbra ist jene aus Italien und das Schwarz aus Kohle, aber mein Meister, der in dieser Technik sehr geübt war, gebrauchte das *negro de baño*[259], was man nicht überall findet.

[39] Es sei darauf hingewiesen, dass man bei den Farbtönen berücksichtigen muss, wieweit sie durch den Kalk nach dem Trocknen der Malerei aufhellen, wobei allein die Erfahrung hilft. Von den Farbmischungen muss immer etwas mehr als nötig angemacht werden, da man nach dem Trocknen kaum dieselben Farben nachmischen und anpassen kann.

Wichtiger Hinweis

[40] Ist der Feinputzauftrag fertig, muss dieser gewöhnlich vor dem Malbeginn mithilfe eines großen Bundpinsels und weichem, klarem Wasser[260] genässt werden, um etwaige Risse, die üblicherweise im Putz entstehen[261], zu schließen. Das macht man, bevor man das zu Malende anzeichnet oder mit dem Karton überträgt, den man zu diesem Zweck angefertigt hat, was am sichersten ist. Manche haben zum besseren Gelingen ihrer Werke nicht nur ausgearbeitete Zeichnungen vor sich, sondern nach der Natur in Öl gemalte Köpfe. Denn wenn man auf gut Glück mit der [schwarzen] Kreide auf die Wand zeichnet und aus der Erinnerung heraus malt, ist das weder dem Erhalt des Rufes noch dem Schaffen ehrenhafter Dinge dienlich. Nachdem die

Vorbereitung vor dem Malen

---

[257] Marchena ist eine Stadt etwa 40 km von östlich von Sevilla.

[258] Castilleja de la Cuesta is a vilage a few kilometers west of Seville on the banks of the Guadalquivir. Luis de Vargas decorated with fresco paintings the famous Giralda that stands next to the Seville cathedral. It is supposed that he learned fresco technique during his 28-year residence in Italy. Unfortunately, not a trace survives of these frescos, which were greatly admired in the sixteenth and seventeenth centuries (Veliz 1986, S. 205, Anm. 54).

[259] Vermutlich Schwarze Erde aus Venedig, siehe Glossar: *116. Negro de baño.*

[260] Siehe Glossar: *8. Agua*.

[261] Das Nässen dient zum Vorbeugen gegen Schwundrissbildung, da das Trocknen verlangsamt wird und zum Verzögern der Karbonatisierung des Kalkhydrates beiträgt (Koller, *Wandmalerei*, 1990, S. 144).

Zeichnung übertragen ist, muss man geriebenen Kalk mit etwas Rotocker [*almagra*] aufstreichen[262], ähnlich einer hellen Inkarnatsfarbe, auf, wobei man die Bereiche, die blau oder grün werden, lediglich mit Kalk unterlegt. Dann beginnt man die verschiedenen Farbtöne aufzutragen, wobei man sie dünn anmischt, weil darüber sanft die zweiten Farbtöne gelegt werden, wie beim Lasieren mit Wasserfarben.

Von der Secoretusche

[Bass. 466]

[41] Was das Retuschieren in Tempera nach dem Trocknen der Wand betrifft, gibt es viele, die dagegen sind. Trotzdem haben es hervorragende Männer gemacht, zum Beispiel Mateo Pérez de Alecio in St.Cristobal und an der Kardinalstür, Antonio Mohedano und Alonso Vàsquez im Kreuzgang von St. Francisco, Peregrin in jenem des Escorials und viele andere. Aber Recht hat, wer Freskomalerei Untermalung nennt, wenn sie mit Tempera vollendet ist. Ich bin in keinem Fall damit einverstanden, denn ich meine: Fresko ist Fresko und Tempera ist Tempera. Denn einige der Retuschierfarben werden hell, andere dunkel. Aber es ist Vasari, der es streng tadelt, wenn er sagt:

1.Teil, Kap. 19

[42] „*Die, die versuchen, auf der Wand zu malen, sollen mannhaft in Fresko arbeiten, und nicht in Seco retuschieren", „perche oltra l'esser cosa vilissima rende piu corta vita alle piture*" : „*denn neben der Tatsache, dass es eine verwerfliche Angelegenheit ist, verkürzt es das Leben der Malerei*".

[43] Mit den Kielpinseln bringe ich das Kapitel zum Abschluss, die mit Wildschweinborsten[263] besteckt sein müssen, da diese vom Kalk nicht zerstört werden, lange und spitze, große und kleine. Die Bundpinsel, von denen man eher die gewöhnlichen und kleinen verwendet, sollen dieselben Borsten haben.

[44] In unserer Zeit betätigten sich in dieser Art von Malerei mit großem Geschick und mit Zufriedenheit unter anderen Cesar Arbasia im Sanktuarium von Córdoba, Mateo Pérez de Alesio, Antonio Mohedano, Alonso Vásquez und in Kastilien Bartolomé Carducho, sein Bruder und Tibaldi. Aber keiner kommt unserem Sevillaner Luis de Vargas in der Behandlung der Farbe gleich, so wie er es im Bogen des Sanktuariums, im Turm und am Christus von Gradas zeigte. Ihm verdanken wir alle, dass er die Freskomalerei als erster nach Sevilla brachte. Zum ersten Mal führte er sie im Jahr 1555 vor, und zwar an einem Bildnis der Jungfrau des Rosenkranzes, in einem großen Oval, das sich auf einem Stützpfeiler des Klosters St. Pablo befindet und durch eine Renovierung verdorben wurde.[264]

---

[262] Pacheco schreibt „*se le ha de dar un baño con la cal molida*…" *Baño* bedeutet im maltechnischen Sinn sowohl Anstrich, Glasur und Überzug, als auch Lasur. Palomino (Buch 7, Kapitel 4, *[43]*) schreibt, dass die „Alten" vor dem Malen einen Grundton aus Weiß und Rot auftrugen, um eine ebenere Oberfläche zu erlangen, demnach dürfte *baño* hier nicht mit Lasur übersetzt werden.

[263] *Escobillas*, siehe Glossar: *137. Pincel*.

[264] Keines der hier erwähnten Fresken von Luis de Vargas ist erhalten (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 466, Anm. 24).

Kapitel V
Von der Art und Weise, mit Öl auf Wand, Tafeln, Leinwänden und anderem zu malen

[Bass. 480]

[1] Um in Öl auf Wand zu malen, werden wir zunächst deren Vorbereitung besprechen. Als erstes muss der Kalk- oder Gipsbewurf frei von Feuchtigkeit und schon lange getrocknet sein. Falls sie nicht ganz sauber, glatt und ohne Löcher und Risse ist, muss man warmen Handschuhleim mit ein wenig Ochsengalle oder einigen zerdrückten Knoblauchzehen[265] aufstreichen. Nach dem Trocknen müssen alle vorhandenen Löcher und Risse mit fein gesiebtem *yeso grueso* verspachtelt werden. Nach dem Trocknen schleift man mit der Fischhaut und kann noch eine Schicht desselben gesiebten, mit warmem Leim temperierten Gipses aufgetragen. Wenn diese trocken ist, muss man wieder mit der Fischhaut schleifen, eine ausreichende Menge Leinöl gut erwärmen und die ganze Wand mithilfe eines großen Bundpinsels damit bestreichen, zumindest den Teil, den man zu bemalen gedenkt. Ist die nötige Zeit zum Einziehen in die Wand und zum Trocknen verstrichen, im Sommer etwa vier Tage, im Winter zehn oder zwölf, kann man eine Lage *emprimadura* auftragen, für die man reichlich Bleiweiß mit etwas Mennige als Sikkativ und italienischer Umbra in Leinöl anreibt, was nicht zu dunkel werden darf. Diese erste Schicht soll mit einem kurzen, aber nicht harten, Bundpinsel leicht und flüssig aufgetragen und schön gleichmäßig verteilt werden. Nach dem Trocknen kann man eine weitere Schicht mit etwas mehr Körper und weniger Leinöl auftragen. Wenn diese gut getrocknet ist und man mit einem rauen Tuch[266] darüber gegangen ist, kann man darauf malen. Vasari und andere geben andere Anweisungen zum Grundieren der Mauer oder Wand, auf der gemalt werden soll, aber diese genügt als am wenigsten umständliche, womit wir dann weiter fortfahren.

Grundierung der Wand

Manche bestreichen sie zweimal

Buch 1, Kap. 22

[2] Die Tafeln aus Eichenholz [*borne*] oder *cedro*[267], auf denen man üblicherweise in Öl malt, werden, nachdem die Fugen rückseitig mit Leisten[268] versehen oder mit Hanf überklebt sind, mit knoblauchhaltigem, nicht zu starkem *gís*-Leim [*gíscola*] aus Handschuhschnitzeln vorgeleimt. Ist der ungelöschte *yeso grueso* gesiebt und temperiert, trägt man drei oder vier Schichten auf, wobei man wartet, bis jede getrocknet ist. Nachdem die Löcher gekittet sind, setzt man den *yeso mate*, mit dem man weitere fünf oder sechs Lagen aufträgt, nicht zu stark an sondern so, dass er Körper bekommt. Nach dem Trocknen schleift und schabt man so lang mit einem Messer mit scharfer und glatter Schneide, bis die Oberfläche glatt wie eine Metalltafel wird. Aus Bleiweiß und italienischer Umbra bereitet man eine nicht zu dunkle Farbe, die man mit reichlich Leinöl zur *emprimadura* anreibt. Mit einem großen, beschnittenen weichen Bundpinsel trägt man eine gleichmäßige Schicht auf die ganze Tafel auf. Wenn sie trocken ist und man mit einem Papier darüber gefahren ist, kann man zeichnen und malen.

Grundierung der Holztafeln

[Bass. 481]

[3] Die Erfindung der Malerei auf Leinwand war äußerst nutzbringend wegen der Gefahr des Reißens bei Tafeln und wegen der Leichtigkeit und

Grundierung der Leinwände

---

[265] Zur Funktion des Knoblauchs siehe: 14 *ajo*.

[266] Im Manuskript, Folio 403 r, und bei Bassegoda steht „Tuch“, in der Erstausgabe und bei Cantón steht fälschlicherweise „Papier“. Papier nennt Pacheco zum Schleifen oder Staubentfernen bei Holztafelgrundierung, siehe Glossar: *130. Papel*.

[267] *Cedro* bezeichnet in spanischen Dokumenten des 17. Jahrhunderts den tropischen Laubbaum *Cedrela Odorata* L.aus Amerika, siehe Glossar: *57. Cedro.*

[268] Es konnte bislang keine eindeutige Definition für Ausdruck „*enervar*“ gefunden werden, siehe Glossar: *76. Enervar*.

Bequemlichkeit, mit der das Gemälde in verschiedene Provinzen transportiert werden kann. Sehr große Leinwände schützt man vor Feuchtigkeit, indem man sie auf Holztafeln zieht und festnagelt, auf denen sie sich viele Jahre halten.

[4] Je nach der Gegend, in der sich die Maler befinden, wenden sie verschiedene Methoden zum Grundieren der Leinwände an. Wir werden auf einige hinweisen, die man meiden soll, und auf andere, die wir, gemäß unserer langjährigen Erfahrung, gutheißen.

[5] Manche grundieren mit Mehl- oder Stärkekleister [*gacha*], Speiseöl und etwas Honig (was man sogar fast ohne Appetit essen kann). Hiermit bestreichen sie die gut gespannte Leinwand, sodass die Poren geschlossen werden. Nach dem Trocknen schleifen sie mit Bimsstein und tragen eine oder zwei Schichten *emprimadura* auf. Andere grundieren mit Handschuhleim, und nach dem Trocknen tragen sie im selben Leim gebundenen gesiebten Gips auf. Wenn sie ihn gerade mit dem Bundpinsel aufgetragen haben, breiten sie ihn mit einem Messer aus und decken die Fäden ab. Nach dem Trocknen glätten sie noch mal mit Bimsstein und tragen eine oder zwei Schichten mit einem Bundpinsel auf. Andere grundieren die Leinwände mit Handschuhleim und gesiebter Asche anstelle von Gips und versuchen es mit dem Bundpinsel und dem Messer möglichst gleichmäßig aufzutragen. Nach dem Trocknen und Überarbeiten mit dem Bimsstein tragen sie eine *emprimadura* aus bloßem gewöhnlichem Rotocker auf, der in Leinöl angerieben ist. So wird es in Madrid gemacht. Andere kommen mit einer *emprimadura* aus Bleiweiß, Mennige und Kohlenschwarz, in Leinöl angerieben, auf der Gipsgrundierung zurecht.

[6] Aber die Erfahrung hat mich gelehrt, dass alle Grundierungen aus Gips, Mehl oder Asche feucht werden und mit der Zeit sogar die Leinwand verderben und dass das Gemalte in Schollen abspringt. Deshalb halte ich den dünnen Handschuhleim, wenn man ihn geliert mit einem Messer in mehreren Schichten auf die Leinwand aufträgt, so dass er die offenen Poren der Leinwand verschließt, ohne dass es zu dick wird, für sicherer. Nach dem Trocknen, wenn man mit dem Bimsstein geglättet hat, trägt man darüber die *emprimadura* auf. Ich halte es für nicht schlecht, wenn man vor dem Leimauftrag, wenn die Leinwand gut gespannt ist, mit dem Bimsstein die Flusen der Leinwand entfernt und erst danach den Leim aufträgt. Die beste und geschmeidigste *emprimadura* ist jene aus Tonerde[269], die man in Sevilla verwendet. Zu Staub gemahlen und mit Leinöl auf der Steinplatte angerieben, trägt man sie mit dem Messer schön gleichmäßig auf, und nachdem die Leinwand gut getrocknet ist, nimmt ihr der Bimsstein alles Raue und Unebene und bereitet sie zum Empfang der zweiten Schicht vor, mit der die *emprimadura* deckender und ebener wird. Nach dem Trocknen muss man sie mit dem Bimsstein glätten, um die dritte Schicht zu empfangen, der man, wenn man möchte, ein wenig Bleiweiß zur Tonerde zugeben kann, um ihr mehr Körper zu verleihen - oder man verwendet Tonerde allein. Diese drei Aufträge müssen mit dem Messer ausgeführt werden. Ich meine auch, dass man eine Leinwand sehr gut mit den drei besagten Schichten *emprimadura* ohne Vorleimung grundieren kann, wenngleich der dünne Leim sie geschmeidiger macht.[270]

Die beste Grundierung für Leinwände

[7] Das ist die beste *emprimadura*, die ich immer und ohne weiteres verwenden würde. Denn ich sehe meine sechs Leinwände im Kreuzgang der Mercedarier ohne Rissbildung oder Anzeichen von Blätterung seit dem Jahr

[Bass. 482]

[269] *Barro de Sevilla*, siehe Glossar: *105. Légamo*.

[270] Diese Grundierungsart ist am häufigsten in der Sevillanischen Malerei im 17. Jahrhundert zu finden (Gutiérrez *et al.* 2005, S.197-205).

1600, in dem sie begonnnen wurden, bestens erhalten, was mir genügt, um die Zuverlässigkeit dieser Tonerdegrundierung gutzuheißen.[271]

[8] Sind die Metalltafeln[272] glatt und sauber, werden sie mit nur einer einzigen, sehr dünnen Schicht Bleiweiß und Umbra in Öl grundiert, die mit den Fingern und nicht mit dem Bundpinsel aufgetragen und ausgebreitet wird. Steine und Schiefertafeln (obwohl nur wenige in Spanien darauf malen) werden mit zwei Schichten *emprimadura* grundiert, die zweite mit etwas mehr Körper.

Grundierung der Metalltafeln und Steine

[9] Ist alles, was bemalt werden soll, grundiert und vorbereitet, können wir Anweisung geben, wie man das Geplante zeichnet, wie man mit der ersten Anlage und dem Malen, in der von uns angegebenen Reihenfolge, beginnt.

Kap. 1

[10] Zu Beginn dieses dritten Buches haben wir beschrieben, was bei den Kartons und Zeichnungen eingehalten werden muss. Für Ölgemälde werden nur selten Kartons in derselben Größe angefertigt, deshalb kann man die Figuren oder Historien nach kleinen Zeichnungen, die man zur Hand haben sollte, mit dem Raster oder nach Augenmaß auf die Wand, Holztafeln oder Leinwände, Metallplatten oder Steine zeichnen (wobei sich lediglich die jeweiligen Zeichenminen [*ocreón*] unterscheiden). Sind die Dinge, die man malen soll, groß, lebensgroß oder größer, fertigt man lange Zeichenminen mit feinen Spitzen aus hartem *yeso mate [yeso mate duro]*, bereitet ein Schilfrohr von der Länge einer dreiviertel oder ein einer ganzen Elle [84cm] vor und steckt eine Zeichenkreide in angemessener Größe hinein, so dass sie fest in der Öffnung des Rohres sitzt, das als Minenhalter dient. Dann nimmt man noch ein weiteres [Rohr] von gleicher Länge, in dessen Öffnung ein Bund Hühnerfedern befestigt ist, das zum Wegwischen und Reinigen dessen dient, was falsch angelegt wurde und über die Grenzen des Konzeptes der Arbeit hinausgeht. Wenn man genügend Abstand nimmt, kann man mit dem ersten Schilfrohr das Ganze der Figur oder der Historie anlegen. Dabei muss man häufig zurücktreten und solange wegnehmen und hinzufügen, bis es der Vorlage oder der Zeichnung entspricht, die man zur Hand hat. Gelingen und Anmut des ganzen Werkes hängen von der richtigen Anordnung der der gesamten Historie oder der Figur ab, denn es ist gewiss, dass in den äußeren Konturen die ganze Schwierigkeit der Malerei liegt. Ist sie in der Gesamtheit gut angelegt, verfeinert und perfektioniert man die Teile der Figuren mit den [feineren] Zeichenkreiden, sowohl die Inkarnate als auch die Kleidung und die weiteren Auszierungen, gemäß dessen, was man anstrebt.

Art und Weise, das zu zeichnen, was in Öl gemalt werden soll

[11] Nehmen wir an, dass wir das zu Malende bereits mit richtigen Konturen gezeichnet und vernünftig angeordnet haben und mit der Untermalung [*bosquejo*] beginnen wollen. Diese wird auf verschiedene Arten und Weisen gemacht, denn manche untermalen mit Weiß und Schwarz, oder mit Weiß und Karmin, vermischt mit Italienischer Umbra. Das ist eine einfache und geeignete Art und Weise für die, die nicht viel Entschlossenheit und Gewissheit haben, die verändern und von den Zeichnungen abweichen möchten, wobei sie nach Belieben umändern und mühelos das eine und andere wegwischen und umdrehen, um es ihrem Geschmack anzupassen. Das haben verschiedene hervorragende Männer getan. Ich aber halte es aber für richtiger (wenn man sich sicher ist und das zu Bewerkstelligende bereits durchdacht hat), die Untermalung an den Köpfen und Fleischteilen mit allen

Die Art und Weise zu untermalen

Die beste Untermalung

---

[271] Gemeint sind die sechs Gemälde, die Pacheco zusammen mit Alonso Vázques für den Kreuzgang des Konvents der Merced Calzada von Sevilla malte, dem heutigen Museum Provincial de Bellas Artes. Nur vier sind erhalten, zwei im Museo de Bellas Artes, Sevilla, eines im Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, und eins im Bowes Museum, Barnard Castle.

[272] Siehe Glossar: *102. Lamina*.

Farben zu beginnen, vor allem, wenn sie nach der Natur gemalt sind. Die rosigen Fleischtöne mit Weiß und Zinnober und ein wenig hellem Ocker, die nicht ganz so [rosigen] mit Rotocker aus der Levante und Ocker und je nachdem, wie man die Schatten gestalten möchte, nimmt man mehr oder weniger davon. Hat man Knochenschwarz, Italienische Umbra, Kohlen- oder Rußschwarz, Asphalt und Rotocker, kann man die angemessenen verschiedenen Farbtöne mischen, wobei man für manchen Schatten auch Karmin nutzt. Die hellen, rosigen Töne mischt man aus Zinnober und Karmin, die weniger hellen aus Zinnober und Rotocker.

[Bass. 483]

Buch 2, Kap. 11

[12] Manche gehen in der Untermalung sehr weit und kommen der Vollendung nahe. Andere verteilen lediglich Licht und Schatten und bleiben unbestimmt. Ich halte mich an die ersteren, und daran, dass man in der Untermalung gleich so weit wie möglich geht, da durch das Überarbeiten vieles grob wird. Aus diesem Grund sagte Céspedes, dass er nicht fähig wäre zu überarbeiten, sondern alles noch mal neu mache. Aber wir wissen natürlich, dass der Vorteil und die Unübertrefflichkeit der Ölmalerei gerade darin bestehen, dass man sie viele Male überarbeiten kann, wie es Tizian tat. Andere untermalen, und beim Fertigstellen malen sie grobe Kleckse, mit denen sie zeigen wollen, dass sie mit mehr Geschick und Leichtigkeit als die übrigen vorgehen. Mit diesem Kunstgriff wollen sie vertuschen, dass es sie [in Wirklichkeit] viel Mühe kostet[273], denn, wer würde glauben, dass El Greco seine Gemälde viele Male zur Hand nimmt und sie mehrmals überarbeitet, um die Farben unverschmolzen und nebeneinander stehen zu lassen, und dass er diese grausamen Kleckse malt, um Vollkommenheit vorzutäuschen? Das nenne ich vergebene Mühen.[274] An anderer Stelle wurde bereits davon gesprochen.[275]

[13] So müssen also die Fleischteile in den Gemälden als erstes untermalt und als letztes vollendet und überarbeitet werden. Wir weisen auch darauf hin, dass, nachdem das Gemälde untermalt und mit einem Schwamm und Wasser gewaschen ist, zunächst der Himmel, die Landschaft, die Gebäude, der Grund

---

[273] Hier orientiert sich Pacheco an Vasaris Beschreibung der Technik Tizians und dessen Nachahmern: „…*Es ist wirklich wahr, daß seine Verfahrungsweise bei den letzteren von der seiner Jugend sehr verschieden ist, indem er seine ersten Arbeiten mit einer gewissen Feinheit und mit unglaublichem Fleiß ausführte, so daß man sie sowohl aus der Nähe als auch aus der Ferne betrachten kann, während die letzeren, ohne Vorzeichnung gemalt, dick und fleckig aufgetragen, derart sind, dass sie aus der Nähe nicht angesehen werden dürfen, aus der Ferne aber als vollendet erscheinen. Und diese Verfahrungsweise war die Ursache, dass von vielen, die ihn hierin nachahmen und dabei ihre Erfahrenheit zeigen wollten, hässliche Malereien gemacht worden sind, und zwar geschieht dies deshalb, weil es ihnen scheint, jene Bilder wären ohne Mühe gemalt, was aber keineswegs der Fall ist und sie sich im Irrtum befinden; denn man erkennt, Tizian überarbeitete sie und ging mit den Farben so oft darüber, dass sich die dabei aufgewandte Sorgfalt wohl kundgibt. Diese Manier, so ausgeübt, ist voll Überlegung, schön und vortrefflich, denn sie bewirkt, dass die Malereien sehr lebendig und mit großer Kunst ausgeführt erscheinen, während ihre Mühen verborgen bleiben*“ (Vasari, Ed. Parkland 1997, S. 521-522). Carel van Mander beschreibt die Technik und Nachahmer noch ausführlicher in seinem Lehrgedicht von 1617, wobei er sich ebenfalls an Vasari orientiert (v. Mander, Ed. 1916, S. 273 ff).

[274] Dies ist die direkteste und härteste Kritik Pachecos an El Greco im ganzen *Arte de la Pintura*. Allerdings handelt es sich nicht um eine Disqualifikation des Künstlers in seiner Totalität, sondern lediglich um einen Aspekt in seiner Malerei: das Problem der Vollendung [*acabado*]. Da sie fleckig ist, annulliere sie die anfängliche Kraft des *bosquejos* (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 483, Anm. 3).

[275] In dem angegebenen Kapitel widmet sich Pacheco ausführlich der feinen Ausarbeitung und der: *pintura de borrones*, der „Fleckenmalerei“, als deren Vertreter er Tizian im Alter, Bassano und El Greco anführt.

und alles, was Zierde der Figuren ist, fertig gemalt werden muss. Nachher schmückt man es mit den jeweiligen verschiedenen Farben aus, was wir noch beschreiben werden. Das Vollenden der Gesichter und Fleischteile hebt man sich bis zuletzt auf.

[14] Im Folgenden werden wir die Farben für die Kleidung gesondert behandeln. Doch bevor wir damit beginnen, weise ich darauf hin, dass man einige der Farben, die wir nennen werden, zunächst mit Wasser reiben muss und dann alle mit Lein- oder Nussöl angemacht und angerieben werden.

Wie man die Farben für die Kleidung mischt

[15] Beginnen wir mit dem Weiß, mit dem in Öl gemalt wird und mit dem die anderen Farben gemischt werden: Es muss das beste Bleiweiß sein, das es gibt, und das ist vor allem das aus Venedig. Es muss hart sein und sich in kleine, wie mit dem Messer geschnittene Schuppen brechen lassen. Manche lösen es mit den Händen in reichlich Wasser auf, und wenn sich Schmutz und Unbrauchbares gesetzt haben, gießen sie die Milch in ein anderes Gefäß. Ist es zwei- oder dreimal so gewaschen, kann man auf das Anreiben mit Wasser verzichten und den Bodensatz für die *emprimadura* verwenden. Meistens wird es mit Wasser sehr gut gerieben, zu kleinen Brötchen geformt und in der Sonne getrocknet. Später reibt man es mit Lein- oder Nussöl (das frisch sein muss) so an, dass es nicht zu dünn wird, und deckt es zum Schutz vor Staub mit einem dünnen, sauberen Leinentuch ab. Man bewahrt es in einem glasierten irdenen Napf mit weichem Wasser bedeckt auf, das man alle acht Tage gegen frisches auswechseln muss.

[16] Für manche weißen Stoffe, wie Leinen, ist es gut, darauf hinzuweisen (unnötig für die, die nach der Natur malen), dass für die dunklen und die mittleren Töne Kohlenschwarz geeigneter und sanfter ist, weil die Schatten sehr zart und die dunkelsten Schatten weit weniger kräftig, als bei andersfarbigen Stoffen sein müssen. Für die dunkelsten Schatten mischt man dem Kohlenschwarz etwas Italienische Umbra zu. Pedro de Campaña malte sie mit Leichtigkeit, der Pfründner Céspedes aber besser. Wer guten Geschmack im Kolorit hat, zeigt dies in einem gut gemalten weißen Leinen.

Von der weißen Farbe

[Bass. 484]

[17] Manche pflegen für feine Gelbtöne in Öl auf Operment oder Auripigment zurückzugreifen. Man muss das farbstärkste aussuchen, es tüchtig mit Wasser reiben und trocknen lassen. Um es auf dem Malbrett mit Leinöl anzumachen oder anzureiben, braucht es ein Sikkativ. Manche geben Glas hinzu, das sie mit Wasser gemahlen haben, andere verwenden Leinöl mit Mennige in Pulver gemischt, das man einige Tage lang hat eindicken lassen, was das beste Sikkativ ist. Manche verwenden auch zu Pulver gemahlenes Zinksulfat[276], von dem sie die ausreichende Menge nehmen. Grünspan soll man meiden wie die Pest, weil er sein größter Feind ist. Abdunkeln sollte man es immer mit demselben gebrannten Operment, das man auf einer Eisenpalette über der Glut so lange brennt, bis es flüssig und honigfarben wird. Dann ist es gebrannt. Es muss ebenfalls zunächst mit Wasser gerieben werden und dient dann als zweiter Farbton. Die dunkelsten Töne macht man mit dunklem Ocker oder aus Umbra und Rotocker, und noch dunklere mit Karmin und Asphalt. Orange wird aus demselben Operment gemacht, entweder gebrannt, oder mit heimischer Mennige oder Zinnober vermischt, und die zweiten Farbtöne dunkelt man mit denselben bereits erwähnten Farben ab. Operment tut man nicht in Wasser, es hat einen schlechten Geruch, ist schädlich für den Kopf und so giftig, dass man ihm aus dem Wege gehen sollte.

Von den gelben Farbtönen

[18] Sicherer für den Gebrauch in Öl ist Bleizinngelb, wenn es von guter Qualität und in Leinöl angerieben oder angemacht ist. Als zweite Farbtöne

[276] *Alcaparrosa*, siehe Glossar: *150. Secante*.

gestattet es helle und dunkle Ocker, verstärkt mit ölig angeriebener Mennige und Zinnober. Man kann es auch mit Wau und Ocker abdunkeln und die tiefsten Schatten mit Italienischer Umbra. Wird ein heller Gelbton gewünscht, lässt es sich mit Bleiweiß mischen. In Landschaften kann man keinesfalls darauf verzichten. Ich verwende Bleizinngelb, weil es (bei guter Qualität) die Farbe des besten Operments in Lebhaftigkeit und Schönheit übertrifft und in Haltbarkeit überdauert.

Wie das Weiss muss es in Wasser aufbewahrt werden und trocknet bestens.

[19] Manche machen die Grüntöne, indem sie mit Weiß und Schwarz in Öl untermalen und anschließend mit ölig angeriebenem Grünspan lasieren. Es ist üblich, den Grünspan hierfür zunächst zu reinigen, indem man ihn in Wasser mit Essig und einigen Rauteblättern oder -trieben reibt, durch ein Siebtuch filtert und nach dem Trocknen, wie beschrieben, in Öl anreibt. Nach dem ersten Lasieren wird es meist nochmals schattiert und wieder lasiert, wobei man etwas Harz zusetzt, und es wird prachtvoll. Andere Male wird mit Grünspan und Weiß vorgemalt und mit demselben Grünspan lasiert. Andere fügen dem Weiß ein bisschen Bleizinngelb zu, ohne dass es zu gelb wird, vermalen es mit Grünspan und lasieren es anschließend. Andere Male wird mit ölig angeriebenem Berggrün, welches man mit Weiß aufhellt und mit Rußschwarz abdunkelt, vorgemalt und zweimal lasiert, und es wird eine sehr schöne Farbe. Ich verwende Grünspan nur mit feiner blauer Asche von lebhafter Farbe. Mit gutem Wau mache ich das dunkle Grün, wie es mir angemessen erscheint, den tiefsten Schatten verstärke ich mit Schwarz, und für die Lichter nehme ich gutes Bleizinngelb mit etwas Weiß, was ein sehr anmutiges Grün ergibt. In den Lichtern kann man nach Belieben schillernde Töne machen und diese zart miteinander verschmelzen. Die Lichter können entweder aus Weiß und Bleizinngelb oder aus verschiedenen anderen und helleren Farben gemacht werden.

Von den Grüntönen und ihrer Vielfalt

[20] Für die Ölmalerei eignet sich florentinisches Karmin besser als das westindische, denn es ist beständiger und dauerhafter, obwohl das aus Honduras nicht schlecht ist.[277] Will man ein rosafarbenes Kleid aus Weiß und Karmin malen, wird dessen Farbe dauerhafter, wenn man mit Zinnober untermalt, anschließend mit Karmin und Weiß fertigmalt und entweder noch lasiert oder auch nicht. Strebt man aber ein karmesinrotes, scharlachrotes oder samtenes Kleid an, müssen Zinnober und Karmin zusammen angerieben werden, so dass eine homogene lebhafte Farbe entsteht, aus der man die Lichter durch Zugabe von Weiß mischt, je nachdem, was man beabsichtigt. Falls reines Karmin zum Abdunkeln nicht ausreicht, kann man mit etwas Schwarz nachhelfen. Über diese Farbe kann man ein oder zwei Mal mit gutem Florentinischem Karmin mit etwas eingedicktem Lein- oder Nussöl lasieren. Das Karmin soll immer sikkativiert werden, entweder mit Glas oder mit *lirargillo*, was gekochtes Leinöl mit etwas Bleiglätte in Pulver ist, das dem fertig gekochten, vom Feuer genommenen Leinöl beigemischt wird. Ob letzteres fertig gekocht ist, zeigt sich an einem Stück Brot, das braun wird, wenn man es hineintut. Es ist ein gebräuchliches Sikkativ, das das Karmin nicht abtötet. Ebenfalls geeignet ist jenes aus eingedicktem Öl mit Mennige, das wir beim Auripigment nannten, und das ölig angeriebene oder als Pulver beigemischte Zinksulfat.

Von der Vielfalt der Rottöne

[Bass. 485]

[21] Mit dieser Farbe habe ich manch' gut gelungenen Samt gemalt, aber sie werden alle weit von denen meines Gefährten Alonso Vásquez übertroffen, dem niemand hierin gleichkam.

---

[277] Siehe Glossar: *52. Carmín*.

[22] Andere malen Gewänder häufig mit reinem Zinnober im Hellen, schattieren mit Karmin und dunkeln die mittleren Farbtöne aus Karmin und Zinnober mit Schwarz ab. Andere pflegen Vorhänge und Gewänder, die lasiert werden sollen, mit Rotocker aus der Levante oder Hämatit und Weiß vorzumalen und schattieren sie mit Karmin und etwas Schwarz. Aber ich bin der Meinung, dass alles, auch wenn es lasiert werden soll, mit guten Farben vorgemalt werden muss, weil die Malerei dann dauerhafter und beständiger ist, und dass man in jedem Fall zwei oder mehrere Male lasieren muss, wie gesagt, nach dem Waschen des Gemäldes, damit die Farbe gut verläuft.

[23] Außer dem Lasieren kann man alle Farben in der Ölmalerei, wenn sie nicht richtig geschützt sind, auch doppelt auftragen, eine Schicht über die andere, bis zu vier Mal, damit sie länger halten. Jedoch nicht in der Temperamalerei, wie Plinius es von Protogenes berichtet[278], da sie große Gefahr läuft abzublättern. Das Zitat lautet folgendermaßen: „*Um diese Malerei vor den Schäden der Zeit zu schützen, trug Protogenes die Farben viermal übereinander auf, denn wenn die oberen vergehen, würden die Übrigen für das Fortdauern sorgen*."

Plinius, Buch 35, Kap. 10

[24] Das Blau (darunter verstehen wir das aus Santo Domingo[280] und nicht das Ultramarin, das in Spanien nicht in Gebrauch ist und für das die Künstler auch nicht die Geldmittel haben, um es einzusetzen) ist die Farbe, die beim Verarbeiten die heikelste und schwierigste ist und vielen guten Malern abstirbt. Wir werden jedoch die Art und Weise beschreiben, wie man es geschickt in Öl verarbeitet, damit es leuchtend wird. Die meisten sagen, dass das Blau, nachdem es seine schöne Farbe erlangt hat, fein, gut gesäubert und rein ist, auf der Palette mit frischem, kürzlich gepresstem Nussöl angemacht werden muss. Separat platziert man in Nussöl angeriebenes Weiß und mischt aus dem Weiß und dem Blau die erforderliche Menge Hellblau und anschließend die dazugehörigen Mitteltöne. Ich bin der Auffassung, dass die Blautöne hell verarbeitet werden sollen und der dunkelste Ton das reine Blau allein sei. Die dunkelsten Schatten soll man weder mit Schwarz noch mit karminhaltigem Violett und noch weniger mit Indigo vertiefen, sondern höchstens mit etwas guter, feiner und schönfarbiger Smalte, die man mit dem reinen Blau vermischt, welches es sehr gut aufnimmt. Der Grund, der mich veranlasst, helle Blautöne zu befürworten, ist die Tatsache, dass das Blau mit der Zeit nachdunkelt[281] und schwarz wird. Das kann man in Landschaften sehen, und aus Erfahrung weiß ich, dass viele Gewänder, die blau waren, sich in einen schwarzen Fleck verwandelt haben, derart, dass die Falten des Stoffes nicht mehr zu erkennen sind. Wird es hell verarbeitet, bleibt es immer blau, und die Lichter und Schatten bleiben sichtbar. So habe ich es mit Interesse in den Gemälden von Mohedano beobachtet, der auch dieser Auffassung war.

Wie man Blau in Öl vermalt

Neue Auffassung

[Bass. 486]

Auf dem Gemälde der Inkarnation im Ordenshaus[279]

[25] Es ist gut, wenn die großen und kleinen Kielpinsel weich und spitz sind. Die Lichter muss man sorgfältig, mit viel Geduld anlegen und so verstreichen, dass sie dünn und sehr gleichmäßig werden. Dementsprechend auch die

---

[278] Deckt sich mit Plinius, Ed. König 1997, XXXV, 102: „ *Bei diesem Gemälde trug er [Protogenes] die Farbe viermal auf, gegen die Beschädigung durch Verletzung und Alter, damit [drei Schutzschichten vorhanden seien und], wenn die obere Farbe verschwinde, die untere zutageträte.*"

[279] Das Gemälde des Hochaltars der Iglesia de la Anunciación in Sevilla, ehemalige Kirche der Casa Profesa der Jesuiten ist erhalten. Aufgrund dieser Anmerkung Pachecos wurde es Mohedano zugeschrieben (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S.487, Anm. 5).

[280] Siehe Glossar: *31. Azul, azul de cenizas...*

[281] Den Hinweis auf nachdunklendes Öl gibt Pacheco nochmals in Kapitel 6, *[14]*, Kapitel 7, *[23]* und Kapitel 8 *[26]*.

Wichtiges Dokument

[Bass. 487]

Halbtöne, die man allesamt miteinander verbinden muss, bis man zum reinen Blau gelangt. Es darf nicht zu dick werden, damit man leicht und zart verstreichen und verschmelzen kann, ohne das darunter Liegende aufzureißen. Ich denke, dass - wenn das Blau eine schöne Farbe hat - zweifelsohne hierin im Wesentlichen seine Dauerhaftigkeit begründet liegt. Zumindest die [Blautöne], die ich und auch einige andere Maler vermalt haben, ziehen gut ein, werden leuchtend und bewahren ihre schöne Farbe, während sie in Händen anderer Maler, selbst mit Nuss- und Spiköl[282], absterben. Deshalb waren einige Italiener, die meine Blautöne gesehen haben, überzeugt, dass sie aus Ultramarin wären, und versuchten zu erfahren, mit welchem Geheimrezept ich sie verarbeitete. Am meisten verwundert, dass ich weder meine Blau- noch meine Weißtöne mit Nussöl, das von allen so verehrt wird, verarbeite, denn ich verwende es niemals, oder nur sehr selten. Leinöl missfällt mir nicht, wenngleich manch einer behaupten mag, dass weder Blau noch Weiß mit diesem Öl in Berührung kommen dürfen. Ich halte es für nicht schlecht, den Kielpinsel während des Malens mit Spiköl zu benetzen, weil die Farbe dann besser einzieht.[283]

Persönlicher Ratschlag

[26] Ich bin auch der Meinung, dass das Untermalen und das Ausmalen mit demselben feinen Azurit gemacht werden soll, oder, falls es daran mangeln sollte, mit einem etwas weniger feinen. Wenn man im Sommer malt, ist man gut beraten, an einem kühlen Ort und nicht zur Wand gedreht zu arbeiten, damit das Blau nicht so schnell trocknet und durch die Verzögerung Zeit hat, einzuziehen. Diese Farbe liebt die Luft, wolkenlosen Himmel und Sonnenschein. Lasierte Blautöne heiße ich nur gut, wenn mit Ultramarinblau lasiert wird. Deshalb halte ich es für besser, im Fall, dass man überarbeiten muss, es noch mal neu zu überdecken und auszuarbeiten. Falls die Untermalung schon glänzend aufgetrocknet sein sollte, fährt man mit dem scharfen Messer über die Malerei und wäscht mit einem in Wasser getauchten Schwamm, bevor man es zum zweiten Mal ausarbeitet. Ich wiederhole nochmals, dass man große und kleine Kielpinsel aus Fehhaar mit Spitze, je nachdem, was man zu malen hat, verwenden soll und keine Bund- oder Kielpinsel mit gestutzten Ziegen- oder Fischotterhaar [*pexe*]. Die Verschmelzung der Farbtöne muss sehr sanft und zart sein (das alles gilt für das Malen der Gewänder, aber nicht für den Himmel)[284]. Letztlich muss das Blau von schönster Farbe und feinster Asche sein. Vor zweit- und grobgemahlenen, die sich nur schwer verschmelzen lassen, soll man sich hüten. Da diese herrliche Farbe so adelig und so schwierig ist und sich nicht von jedem verarbeiten lässt, waren wir gezwungen, so weit auszuholen. Oft hörte ich Céspedes klagen, dass er mit dem Blau nicht zurechtkomme und meine Blautöne über Gebühr schätze.

---

[282] Pacheco bezieht sich hier vermutlich auf den Bindemittelüberschuss an der Oberfläche, der zur Verschwärzung führt. Zum beschriebenen „Einziehen“ und „Sterben“ äußert sich auch de Mayerne: „ *…La mort des couleurs est quand l'huyle nageante audessus se seiche & faict une peau, qui noircit a l'air. Il y a quelquea couleurs, & les Esmaulx entre aultres qui ne se meslent pas aisement avec l'huyle, ainsi vont toujours á fonds sans se lier, & ainsi meurent facilement, i.e. noirciccent. Notes. L'addition de l'huyle d'aspic au blanc & au bleu, qui faict qu'ils ne meurent jamais, ce que je repete parce que c'est un grand secret.*“ (de Mayerne, Ed. Berger 1901, S. 112-114).

[283] Auch de Mayerne empfiehlt *huyle d'aspic* dem Malöl unterzumischen, damit sich die Farbe „*einsauge und nicht absterbe*“ (de Mayerne, Ed. Berger 1901, S. 112, 114 und 266). Siehe Glossar: *4. Aceite de espliego.*

[284] In Kapitel 7, *[23]* über Landschaftsmalerei schreibt Pacheco allerdings, dass die Farben im Himmel ebenfalls zart miteinander verschmolzen werden.

[27] Die violette Farbe ist empfindlich und schwer zu konservieren.[285] Man mischt sie aus gutem Blau und Florentinischem Karmin, woraus man mit Weiß die gewünschte helle oder dunkle Farbe mischt. Soll es aber reines Violett sein, um Seide, Satin, Taft oder Samt darzustellen, und seine schöne Farbe behalten, muss es notgedrungen als Lasur aufgetragen werden, entweder über Blau mit gutem Weiß, oder über dem selben vermalten Violett. Ich halte die violetten Töne aus guter, feiner und farbintensiver Smalte für besser. Damit sie eine lebhafte Farbe bekommen, ist es aber auf jeden Fall angebracht, sie zu lasieren, und noch besser ist es, wenn man sie zweimal lasiert (außer bei changierenden Violettönen), auch wenn man sie zweimal ausarbeiten und überarbeiten muss.

Violetttöne

[28] Das ist das Wesentliche, was über die Ölfarben allgemein gesagt werden kann - von den Inkarnaten ist ja schon gesprochen worden. Die Farben, die in Wasser aufbewahrt werden, um nicht auszutrocknen, sind: Weiß, Bleizinngelb, Rotocker, Umbra, Schwarz, azul baxo oder Aschen und andere dieser Art. Karmin wird ohne Wasser aufbewahrt, genauso Ocker, Wau, Grünspan, Asphalt und andere ähnliche.

[29] Was in diesem Kapitel über die Farben fehlen sollte, steht in unserem zweiten Buch, in dem Kapitel über das Kolorit. An dieser Stelle sei noch angefügt, wie man das Leinöl reinigt um ihm das Gelbliche zu nehmen, damit man es für Weiß und Blau verwenden kann: Man nehme eine Phiole und ein Pfund reines und klares Leinöl, dem man drei Unzen feinen Branntwein zugießt, der *agua ardiente de cabeza* genannt wird, und zwei Unzen *alhuzema*- oder Spiksamen und stelle es fünfzehn Tage lang in die starke Sonne und schüttele es zweimal täglich auf. Auf diese Art wird es klar und rein. Wenn man es dann in ein anderes Glas filtert, kann man es auch für Weiß- oder Blautöne und Inkarnate nutzen. Man kann mehr oder weniger als die Menge eines Pfundes zubereiten, wenn man von den anderen Zutaten jeweils die entsprechende Menge zugibt.

[Bass. 488]

[30] Damit nichts zu wünschen übrig bleibt, werden wir noch einige Worte zum Wiederherstellen und Auffrischen alter Leinwand- oder Holztafelgemälde in Öl sagen, die durch Rauch und Firnis verdunkelt sind, wie man sie ohne Gefahr für die Malerei reinigt.

Wie die alten Gemälde gereinigt werden

[31] Leinwände, die nicht Gefahr laufen abzublättern, stellt man einen halben Tag in die Sonne, Holztafeln für zwei Nächte ins Freie. Durch ein Sieb passiert man ein wenig gewöhnliche Asche und reinigt die Malerei mit Wasser, wobei man etwas Asche aufstreut und solange sanft mit einem Schwamm wäscht, bis die Weißtöne sich mehr oder weniger erhellen. Wenn man den Schwamm häufig in sauberem Wasser auswäscht, wird das Gemälde wie gewünscht. Man muss aufpassen, nicht zu sehr mit der Hand zu drücken, weil man sonst die Farbe mitreißt.[286] Dies ist allein der Ölmalerei vorbehalten, denn Tempera, selbst wenn sie gefirnisst ist, hält dieser Reinigung nicht stand. So muss wohl die Tafel gewesen sein, von der Plinius berichtet, die ein unwissender Maler, dem der Prätor Marco Junio sie anvertraut hatte, durch das Reinigen verwischt hat, sodass sie ganz verdorben wurde, ohne zu erkennen, dass sie von der Hand des berühmten Aristeides von Theben

[285] Perhaps the difficulty in conserving this color was due to the smalt contained in the mixture. Smalt is known to discolor under certain conditions when suspended in an oil film. It is unclear from the context if Pacheco meant that it was difficult to conserve before or after being used to paint (Veliz 1986, S. 207, Anm. 79).

[286] Diese Methode empfiehlt auch de Mayerne, Ed. Berger 1901, S. 126 ff.

war.[287] Ist die alte Malerei in dieser Weise gereinigt, kann man sie mit einem der beschriebenen dünnen Firnisse bestreichen und ihr Glanz verleihen.

Plinius, Buch 35, Kap. 10

[32] Die Materie des Kolorits wusste Correggio (für den ich große Begeisterung hege) und vor allem der große Tizian hervorragend zu behandeln, von dem in unserer Zeit der Andalusier Pablo de Céspedes viel lernte. Heute steht José de Ribera, der in Italien „*Españolete*" genannt wird, an erster Stelle in der Anwendung der Farben.[288]

[33] Die für diese Obliegenheiten erforderlichen Instrumente beschreibt der Pfründner auf elegante Art und Weise, womit wir dieses Kapitel beenden: …

[287] Deckt sich mit Plinius, Ed. König, XXXV, 100: *„... die Anmut dieses Bildes [des Aristeides aus Theben] ging durch die Ungeschicklichkeit eines Malers verloren, der es auf Befehl des Prätors M.Iunius kurz vor den Apollinarischen Spielen reinigen sollte.*"

[288] Die direkte Kenntnis Pachecos der Werke Correggios erstaunt, da die vier Mytologischen Szenen: *Leda* (Berlin), *Ganymed* (Wien), *Dafne* (Rom, Borghese) und *Io* (Wien), die Phillip II. von seinem Vater erbte, nicht mehr in den königlichen Sammlungen waren, als Pacheco zum ersten Mal 1611 den Hof, El Pardo und El Escorial besuchte. Allerdings kann er von Eugenio Cajés 1604 angefertigte Kopien von *Ganymed* und *Leda*, und eine Kopie des *Descanso en la huida a Egipto*, (seit 1593 im Escorial, heute im Prado), gesehen haben. Die Erwähnung Riberas ist ein weiterer Beweis des beeindruckenden Informationsstands Pachecos, und möglicherweise ein Hinweis darauf, dass Pacheco diesen Textteil später geschrieben hat (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 448, Anm. 7).

Kapitel VI
In dem wir mit der Ölmalerei auf anderen Materialien fortfahren und von den polierten und den matten Inkarnaten berichten

[Bass. 490]

[1] Neuerdings malen die Italiener Historien und Figuren auf verschiedenem Jaspis, wobei sie die natürlichen Flecken nutzen, von denen einige wie Lichterglanz und Wolken, andere wie Gebirgsketten, Wälder und Gewässer aussehen. Dafür ordnen sie die Historie oder Figur so an, dass die natürliche Zeichnung der Steine genutzt werden kann. Es heißt sogar, dass es in Rom bedeutende Personen gibt, denen man die Steine bringt und dafür zahlt, dass [Bass. 491] sie die passende Szene für den jeweiligen Jaspis aussuchen. Sind die Historien gut gewählt und von guter Hand gemalt, sehen sie sehr schön aus und werden sehr geschätzt. Einige davon gelangten in meine Hände, die, nachdem sie zerbrochen und neu verklebt waren, vortrefflich mit Glanzinkarnat ausgebessert werden konnten, da ihre Malerei von Qualität war. Im *sagrario*[289] des Jesuitenkollegs von S. Hermenegildo in hiesiger Stadt gibt es zwei Steine dieser Art mit sehr schönen Flecken, die der Padre Juan de Pineda[290] gefunden hatte und in dessen Auftrag ich sie im Jahre 1620 vergoldete, mit *estofado* versah und bemalte. Zusammen mit zwei weiteren kleinen Tafeln, mit Darstellungen der hl. Maria und des Erzengels Gabriel als Halbfiguren, wurden zwei sehr passende Historien an den Seiten des *sagrario* angebracht. Die erste auf der rechten Seite, mit der Taufe Christi unseres Herrn durch die Hand des Täufers. In die Mitte des Steines, der sich aufgrund des natürlich hervorgebrachten Lichtglanzes und der Wolken zum Sanktuarium hin besonders gut eignete, malte ich den Heiligen Geist in Form einer Taube, Christus, in einem schönen Gewässer, die Gewänder und der hl. Johannes auf einem Felsblock und fügte im Hintergrund einige hübsche Bäume und zarte Landschaften ein. Auf dem linken Stein war Christus am Tisch in der Wüste sitzend, das Brot segnend, dargestellt, als ihm die Engel nach dem Fasten die Speisen reichen, einer der Engel, als Tafeldiener, mit einem Tuch auf der Schulter und einem Messer in der rechten Hand. Auf dem Tisch ist Brot und Wasser gemalt und in den vom Stein geformten Lichtschein und Wolken zwei Engel, die gerade zwei bedeckte Teller vom Himmel bringen. Die Felsen und die Landschaft waren annähernd vom Stein hervorgebracht, der an einer Seite einige schöne und lebendige Flammen gebildet hatte, in die der besiegte Teufel, in Gestalt eines bösen alten Eremiten, mit seinem Stab, in der Art eines Hakens, hinabstürzend gemalt wurde. Diese waren die ersten Steine, die ich bemalt habe, die aber zu dem Besten zählen, was ich in meinem Leben geschaffen habe. Ich werde die Art und Weise angeben, in der ich diese Malerei ausführte.[291]

Wie man auf Jaspis in Öl malt

[2] Die Figuren zeichnete ich plastisch mit einer harten und feinen Zeichenmine aus *yeso mate* und konturierte sie mit zarter Umbra und etwas Karmin. Anschließend untermalte ich sorgfältig den nackten Christus an der

---

[289] Tabernakel, Sakramentshäuschen, auch Kapelle für das Tabernakel (Reclams Kunstführer 1992, Andalusien, S. 431).

[290] Juan de Pineda was a Jesuit theologian born in Seville (1558-1637). He taught in the Jesuit College in Madrid, Córdoba and Seville and became prelate of the Jesuit house in Seville. He was the founder of the important Jesuit estabishment of San Hermengildo in Seville, for which he collected relics and perhaps art works as well in Rome (Veliz 1986, S. 207, Anm. 83).

[291] Beide Malereien sind nur durch diese Referenz bekannt. Es scheint, als habe Ceán Bermúdez sie noch gesehen, er erwähnt sie in seinem *Diccionario* von 1800, Vol IV, Seite 9, 10 und 21. Ab 1886 gelten sie als verschollen (J.M. Asensio, *Francisco Pacheco,* 1886, S. 101).

für ihn vorgesehenen Stelle und zwar so, dass er sich mit dem Himmel und dem Wasser verband. Gleich bei der ersten Anlage vollendete ich das Inkarnat so weit wie möglich. Dann malte ich die Kleider und die kniende Figur des Täufers in der üblichen Art, in seiner rechten, über Christus' Kopf erhobenen Hand mit einer wassergefüllten Jakobsmuschel und der Taube im Lichterglanz, mit den Strahlen in Richtung des Herrn, alles mit größter Sorgfalt. Mit der Landschaft und den Bäumen vollendete ich dann die Historie, wobei ich alles zart mit den Flecken und der Zeichnung des Steines verband. Die feinen Übergänge erlangte ich durch Anpassen der Malfarben an die natürlichen des Steines. Nach dem Trocknen retuschierte und verschmolz ich es zum zweiten Mal, wobei ich die Farben doppelt auftrug und die Gewänder dort lasierte, wo es angebracht schien. Die Bergketten und Bäume, den Himmel und den Lichterglanz höhte ich und überarbeitete die Malerei noch ein drittes Mal, da wo es nötig schien, sie noch weiter zu verschmelzen und zu vereinen und den Farben noch mehr Lebendigkeit zu verleihen. Obwohl die Farben glänzend auftrocknen, schlagen sie an manchen Stellen ein. Deshalb muss man unbedingt etwas klaren Firnis aufstreichen, damit der Glanz und die Glätte des Steines gleichmäßig werden.

[Bass. 492]

[3] In derselben Art ist die zweite Historie gemalt, welche die erste noch übertrifft. Die Tatsache, dass sie öffentlich zugänglich sind, enthebt mich jeglicher Übertreibung, auch wenn der ganze *sagrario* zum Besten gehört, was Sevilla besitzt.

[4] Eine andere Art Ölmalerei ist jene, die auf Seide, Taft, Satin oder Damast ausgeführt wird und ihre eigene Methode hat, wie wir sehen werden. Anlässlich mancher Feierlichkeiten ist es Brauch, herrliche Trachten mit konturierten Arbeiten und Laubwerk aus Silber und Gold zu bemalen, die an Stickerei erinnern und nachts herrlich leuchten. Da diese Dinge schnell gemacht sind, pflegen viele Gesellen sich damit zu beschäftigen, und auch den Meistern ist es oft zuträglich. Es ist gut zu wissen, welche Art Anlegemittel [*sisa*] man auf farbigem Taft, Satin oder Damast verwenden kann, um nicht die lange Trockenzeit des aus Öl hergestellten abwarten zu müssen, wenngleich dieses dauerhafter ist. Nachdem die Saumverzierungen und Blumen, mit denen Kleidung und Pferdedecken verziert werden, gezeichnet und übertragen sind, muss man, was golden werden soll, mit Ocker in Leim grundieren, und was silbern werden soll, mit Bleiweiß. Beides darf nicht mit zu starkem Leim temperiert werden, damit es nicht runzlig wird. Auf das trockene Weiß und den trockenen Ocker streicht man eine Schicht stärkeren Leim auf, so dass er leicht glänzend stehenbleibt. Ist dieser getrocknet, muss man das Anlegemittel auftragen. Dafür nimmt man *tajada*-Leim, der in Wasser eingeweicht war, und kocht diesen auf dem Feuer mit etwas Gummitragant, bis er sich auflöst, reichlich Körper hat und sich verstreichen lässt. Dann gibt man ein wenig Honig hinzu, und wenn dieser auf dem Feuer gut untergerührt ist, wird es glänzend und klebrig und eignet sich gut zum raschen Vergolden und Versilbern. Ist die Vergoldung und Versilberung fertig und trocken, reinigt man sie schön mit dem Baumwolltuch. Sollen die Arbeiten konturiert werden, muss dies mit wässrig geriebenem Kohlenschwarz geschehen, das mit dem gleichen Leim wie für das Weiß und den Ocker angemacht ist. Mit einem kleinen dünnen Bundpinsel, oder *trincheta*, kann man konturieren und beschneiden. Andere verwenden der Schnelligkeit wegen als Anlegemittel auf Seide *sal ammoniacum*[292], (was eine Art Gummi ist), dass man auf der

Wie man verschiedene Seiden mit ÖL bemalt und vergoldet

[292] Es kann sich nur um Gummi ammoniacum handeln, das Gummiharz der Dorema. Dieses nennt auch de Mayerne 1620 als Unterlage für Blattmetall (de Mayerne, Ed. Berger 1911, S. 343). Schon Vasari nennt *arminiaco* zum raschen Vergolden (Vasari, Ed. Wagenbach 2006, S.125).

Steinplatte mit Essig dick anreibt. Damit bestreichen sie die beschriebene Grundierung, wobei einer mit dem Auftragen des Anlegemittels und ein anderer mit dem Vergolden und Versilbern beginnt. Es ist ein gutes und glänzendes Anlegemittel. Es hat eine gute Abbindezeit, trocknet gut, und man kann darauf, nachdem es getrocknet und gereinigt ist, wie beschrieben konturieren. Auf diese Art und Weise werden auch Fahnen und ähnliche Dinge, die Eile erfordern, gemacht. Das habe ich oft meinen Meister tun sehen, und auch ich habe mich gelegentlich darin geübt.

[5] Aber es gibt noch eine andere haltbarere Art, Seide zu bemalen und zu vergolden, die mit größerer Sorgfalt und mehr Muße bei Werken höheren Ansehens angewendet wird. Etwa bei königlichen Standarten, die für die Flotten der Nueva España und Tierra Firme gemalt werden. Da ich es bei den folgenden selbst ausprobiert und gemacht habe, werde ich über den Stil, den ich dabei eingehalten habe, berichten.

Die beste Art und Weise, Seide in ÖL zu bemalen und zu vergolden

[6] Es waren fünf, die ich, eine nach der anderen, vom Jahr 1594 an, neben anderen Dingen in der Zeit Don Francisco Duartes[293] malte. Vier für die Nueva España und die letzte für die Tierra Firme, alle aus karmesinfarbenem Damast. Die vier waren je dreißig Ellen groß und die letzte fünfzig.[294] Nahe der Fahnenstange war ein prunkvolles Wappen der königlichen Waffen gemalt, mit aller nur erdenklichen Pracht und Größe, mit Gold und Silber und feinsten Farben ausgeschmückt, ganz in Öl. Auf der restlichen Fläche, zum halbkreisförmigen Rand der Seide hin, war der Apostel Jakobus, Patron von Spanien, lebensgroß oder größer, auf einem galoppierenden weißen Pferd gemalt, in der altertümlichen Art bewaffnet, das Schwert in der erhobenen rechten Hand, in der linken ein Kreuz und auf dem Boden Köpfe und Arme von Mauren. Zudem wurde die gesamte Standarte mit einer Borte, etwas breiter als eine Spanne, eingefasst und mit römischer Dekoration[295] aus Gold und Silber versehen, mit schwarzen Konturen und, wo angebracht, mit Schattierungen. Schwert und Helm waren silbern, Griff, Zaumzeug, Schulterriemen, Steigbügel, weiterer Zierrat und das Diadem des Heiligen golden, das Restliche mit viel Kunst und gutem Kolorit in Öl gemalt. Alles, was auf der Vorderseite war, war auch auf der Rückseite. Die Waffen hätten eigentlich auf beiden Seiten in der rechten Hand sein sollen, aber da der Heilige dem selben Umriss folgte und, um die Seide nicht mit der Abänderung des Armes zu beflecken; hielt er schließlich das Schwert auf der einen Seite in der linken Hand. Der Wert der Malerei wurde auf mehr als 200 Dukaten geschätzt, was der Qualität und den Kosten, die ich hatte, angemessen war. Die Art und Weise, wie gemalt und vergoldet wurde, was ja unser Thema ist, war folgende:

[Bass. 493

[7] Als die Seide schön glatt gestrichen auf einem Rahmen aus langen und dicken Rohrstangen gespannt, mit Bindfaden festgenäht und so aufgestellt war, dass sie von beiden Seiten Licht und Luft zum Trocknen erhielt, wurde mit einer Schablone auf der einen Seite die Verzierung des Saumes zwischen

---

[293] Nach Veliz war Duartes (1599-1601) Lehrer im Jesuitenkolleg von Córdoba. (Veliz 1986, S. 208, Anm. 86). Nach Bassegoda (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 493) war Francisco Duarte de León Präsident der Casa de Contratación zwischen 1608 und 1615, er hatte auch vorher schon verantwortungsvolle Posten in dieser Institution.

[294] Die genannten Standarten sind nicht erhalten. In einem Dokument vom 30. Oktober 1594 bevollmächtigt Pacheco den Tuchhändler Bernebé de Caviedes bei Francisco Duarte 112 Dukaten zu kassieren, „für die Malerei, die ich [Pacheco] auf der königlichen Standarte für die Flotte der Nueva España ausführte“ (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 493).

[295] Typische Dekoration für Borten mit Groteksken und Medallon in der Renaissance (Fatás 2001: Eintrag *bordado al romano*).

zwei Streifen übertragen. Alles, was zu vergolden war, wurde mit Ocker, in nicht zu stark angemachtem Leim, grundiert und was zu versilbern oder mit Ölfarben zu bemalen war, mit Bleiweiß in Leim, wie oben beschrieben. Nach dem Trocknen wurde es mit stärkerem tajada-Leim überstrichen, so dass es glänzte. Darauf kann man die *emprimadura* oder das Anlegemittel auftragen oder in Öl malen. Das Wappen wurde mit Zeichenminen aus hartem *yeso mate* gezeichnet, die genau wie für die Unterzeichnung der großen Leinwände, in ihre Minenhaltern aus Rohr stecken. Als das Wappen mit Lineal und Zirkel gezeichnet und konturiert war und ebenso der hl. Jakobus, wurde alles, was vergoldet, versilbert oder in Öl bemalt werden sollte, mit Weiß und Ocker in Leim grundiert. Nachdem der stärkere Leim aufgetragen war, wurde zunächst das Anlegemittel aufgestrichen, vergoldet und versilbert und mit dem Baumwolltuch und einem weichen Bundpinsel gut gereinigt, bevor die Farben der Waffen angelegt und der hl. Jakobus und alles ihm Zugehörige mit den entsprechenden Farben untermalt wurde.

Wie man das Anlegemittel macht

[Bass. 494]

[8] Das Anlegemittel muss entweder aus ölig angeriebener Italienischer Umbra und Weiß oder aus alten Farben[296] gefertigt sein. Beides kocht man mit Leinöl auf dem Feuer. Das Anlegemittel aus den alten Farben filtert man durch ein grobes Tuch, gießt anschließend ein wenig vom Firnis der Goldlederarbeiter oder vom hausgemachten zu, den wir weiter unten beschreiben werden. Ist eine Seite soweit fertig, fährt man auf der anderen fort, wobei man dieselben Konturen und dieselbe Reihenfolge beim Grundieren einhält, zunächst der Saum, dann die Waffen, die Figur des hl. Jakobus (oder die Heiligenfigur, die man auf die Fahne oder Standarte malen will) und die Buchstaben oder Tartschen. Silber schattiert man mit Indigo in Öl, Gold mit italienischer Umbra. Das ist alles, was mir zu dieser Art von Malerei in den Sinn kommt.

Von den Glanzinkarnaten[297]

[9] Über die Inkarnate der Skulpturen, die zur Ölmalerei zählen, gibt es viel zu sagen und man soll sie nicht geringschätzen. Um mit den Glanzinkarnaten, als den älteren, zu beginnen, ist es sinnvoll zu erforschen, ob die, die man auf sehr alten plastischen Bildnissen sieht, so waren, wie die, die wir heute in Gebrauch haben. Denn wenn dem so wäre, hätten wir uns umsonst bemüht zu beweisen, dass die Ölmalerei, wie (in Kap. 2 und Kap. 4)[298] beschrieben, im Jahre 1410 erfunden wurde und umsonst hätten wir die Zitate herangezogen, die besagen, dass die Alten diese Art der Malerei nicht kannten.[299] Von den vielen Beispielen hierfür führen wir nur eines an, und das soll das heilige Bildwerk Unserer Jungfrau von Guadalupe[300] sein, von dem Fray José de Sigüenza sagt: „*Ich wüsste nicht, dass es auf der Welt etwas Gefeierteres gegeben hätte. In dieser Skulptur kann man alle, oder fast alle*

---

[296] The merit of this procedure is presumably that mineral salts from old colors scraped from a palette would be dissolved into the oil by heating, thereby becoming drying agents for this oil. The shortened drying time for an oil treated in this way would increase ist usefulness as a mordant (Veliz 1986, S. 193, Anm. 13).

[297] Siehe Glossar: *73. Encarnación.*

[298] Das vierte Kapitel behandelt die Geschichte der Ölmalerei. Da es keinerlei maltechnische Hinweise enthält, ist es nicht übersetzt worden.

[299] Laut Pacheco war es Jan van Eyck, der 1410 die Ölmalerei erfand (Pacheco, Ed Bassegoda 1990, S. 469).

[300] The Virgin of Guadalupe seems to have been dicovered around 1320, when a herdsman in the region of Cáceres had a vision in which he saw the Virgin. Since that time, the Virgin of Gadalupe has been the object of intense devotion. Her patronage of the Conquista, her association with the Crown of Spain, and her subsequent connection with the Hieronimite Order maintained Guadalupe as one of the most important centers of religious life in Spain, while making the statue of the Virgin herself one of the most revered images in all Christendom (Veliz 1986, S. 208, Anm. 91).

Beweggründe finden, wegen der die christliche Frömmigkeit eine Skulptur mehr verehrt oder anbetet als eine andere. Was ihr Alter betrifft, so ist sie sehr alt, mindestens aus der Zeit Papst Gregors I., der in der Zeit um 600 lebte, und wenn wir der Überlieferung, die bis auf die Zeit der Apostel zurückgeht, Glauben schenken, stammt sie aus der Hand des Evangelisten Lukas, wie es viele in frommer Weise glauben. Aus Rom schickte sie der heilige Papst seinem Freund San Leandro und danach lag sie über 730 Jahre unter der Erde, bis sie im Jahre 1341 gefunden wurde". Dass der hl. Lukas nicht nur Bilder malte, sondern auch Skulpturen fertigte, beweist die Skulptur des heiligen Kruzifixes aus Zedernholz mit vier Nägeln, das in Sirol, nahe bei Ancona, verehrt wird, das der Bischof Tagastense neben anderen alten [Werken] anführt, auf das wir später zurückkommen. Wenn wir neben der oben erwähnten Skulptur noch die vielen anderen, sehr alten Skulpturen und Bildtafeln betrachten, die alle als Werke des hl. Lukas verehrt werden, müssen wir zugeben, nach allem, was wir mutmaßen können, da ja die Alten die Ölmalerei weder kannten noch entdeckten, dass alle Inkarnate dieser Bildwerke mit Wasserfarben gemalt sind (wenn sie nicht zwischenzeitlich erneuert worden sind) und die vom hl. Lukas gemalten Tafeln ebenso. Das zu glauben fällt mir nicht schwer, da die Wasserfarbenmalerei, wie wir gesehen haben, die älteste ist. Wenn man aufmerksam die Art und Weise betrachtet, in der viele Inkarnate gemalt sind, wird man anhand der Farbe und in der Art, wie die geöffneten schwarzen Augen, die Augenbrauen gemalt sind und an der Härte und der geringen Verschmelzung des Ganzen, erkennen, dass es Wasserfarbe ist. Dasselbe kann man am vergoldeten Zierwerk und den Nimbussen der Bildnisse und Tafeln des hl. Lukas erkennen. Was ist aber jener Glanz und Schimmer der Inkarnate und Tafeln, die die Zeit so verbräunt hat? Es wird, zweifelsohne, eine gewisse Art Firnis sein, von irgendwelchen Gummis oder Baumharzen, mit denen man den fertigen Wasserfarbenmalereien jenen Glanz verlieh, so wie man es heute bei manchen Skulpturen für das einfache Volk oder Schreibkästen[301] aus Deutschland macht. Die Zartheit der hellen Wasserfarbe wurde unabwendbar vom Firnis verdunkelt und noch verstärkt duch das hohe Alter. Alles dieses konnte sehr wohl ohne Lein- oder Nussöl geschehen, denn wir wissen ja, dass Jan van Eyck, der deren Gebrauch entdeckte, zunächst viele andere Firnisse oder Gummis ausprobierte, um seinen Tafeln Glanz zu verleihen.

Fray Angelo Roca: *De partibus crucis*

[Bass. 495]

[10] Eine bislang noch nicht erwähnte Stelle bei Plinius scheint mir hier passend, wo es heißt: „*In einer Sache war Apelles unnachahmlich, der die Tafel, wenn sie fertig war, mit einem gewissen atramentum oder Firnis überzog, der sie vor Staub und anderen Schäden bewahrte und beim Betrachten glänzte; aber so, dass der Glanz den Augen keinen Schmerzen bereitete, und weil er die Malerei zu einem glänzenden Stein machte, verlieh er den lebhaften Farben verborgene Tiefe.*"[302] Was, da es Wasserfarbe war,

Plinius, Buch 35, Kap.10

[301] Das in Spanien als *escritorio* bezeichnete Möbel (ein Schreib-, Sammel- und Dokumentenkasten) gilt als ein Vorläufer des europäischen Kabinettschranks (Heinze 2000, S. 66).

[302] Deckt sich mit Plinius, Ed. König 1997, XXXV, 97: „*Seine Erfindungen waren auch den übrigen Malern in der Kunst von Nutzen. Nur eines konnte niemand nachahmen: dass er die vollendeten Werke mit einer so dünnen Lasur [atramento] überzog, dass diese infolge des Zurückstrahlens des Glanzes einen anderen Farbton hervorrief und ihn vor Staub und Schmutz schützte, aber erst, wenn man sie in die Hand nahm, sichtbar war; mit großer Berechnung aber [bewirkte er] auch, dass der Glanz der Farben das Auge nicht schmerze, indem man sie wie durch einen Spiegelstein sah, und das aus der Ferne der gleiche Kunstgriff den allzu leuchtenden Farben unvermerkt einen tieferen Ton verlieh.*" Dieser Absatz von Plinius hat immer wieder

nicht anders sein konnte. Dies erscheint mir geeignet, die Wahrheit deutlich herauszustellen. Ein anderer möge besser und scharfsinniger argumentieren.

Wie die heute gebräuchlichen Glanzinkarnate gemacht werden

[11] Die Glanzinkarnate in Öl, die nach den alten Malern weiter in Gebrauch waren, werden auf folgende Art und Weise gemacht: Wenn die Gesichter und das Übrige im Holz oder in der Masse grob ausgearbeitet sind, streicht man zunächst eine [gipshaltige] Vorleimung [*gíscola*] auf, anschließend zwei oder drei Schichten sehr gut gesiebten *yeso grueso*, den man verspachtelt und glättet. Dann trägt man noch zwei oder drei Lagen *yeso mate* auf und schleift tüchtig. Zum Schluss trägt man eine oder zwei Lagen wässrig geriebenes Bleiweiß mit dünnem Handschuhleim auf, die man nach dem Trocken mit reinem, gefilterten und nicht zu starkem *tajada*-Leim bestreicht, so dass es glänzt. Diese Schicht dient als *emprimadura*, auf der man nach dem Trocknen den glänzenden Fleischton aufträgt. Dafür verwendet man in Wasser fein geriebenes und in Brötchenform getrocknetes Bleiweiß, das man mit so viel reinem und eingedickten Öl anreibt, wie der Läufer bewegen kann, oder mit klarem Firnis, wie der Goldlederfirnis, dessen Herstellung wir noch beschreiben werden. Jedoch ist für helle Inkarnate für weibliche Heilige oder Christuskinder das fette Öl immer geeigneter. Wenn es mit der Zeit auf natürlichem Wege eingedickt ist, ist es besser und noch besser, wenn es auf die Art gereinigt wird, die wir aufzeigten. Soll es zum sofortigen Gebrauch hergestellt werden, nimmt man die entsprechende Menge klares Leinöl, einige geschälte Knoblauchzehen, ein Stück Brot[303] und etwas Mennige in Pulver und lässt es in einen Topf auf dem Feuer aufkochen, bis das Brot und der Knoblauch braun werden.[304] Nach dem Erkalten muss man es filtern und dann verwenden. Wenn Sommer ist und man es gemächlicher machen möchte, wird es sehr gut, wenn man dem Öl Bleiweiß und Mennige in Pulver zugibt, es fünfzehn Tage in einer Glasflasche der starken Sonne aussetzt, jeden Tag umrührt und anschließend filtert. Soll das Inkarnat hell werden, wird es nur mit Zinnober angemacht. Soll es gebräunter sein, kann man etwas guten Rotocker und Ocker in Öl hinzugeben. Wenn man die Augen, Augenbrauen und den Mund im Nassen beginnt, wird es besser, denn so trocknet alles gleichmäßig glänzend auf. Ist man darin nicht so geschickt, beginnt man damit auf dem getrockneten Inkarnat. Die weißen Handschuhlederstücke zum Polieren müssen mindestens zwei Tage in Wasser eingeweicht sein. Das eine zieht man bis zur Hälfte über den Finger, und das andere ist lose, so dass man einen Teil davon um einen Pinsel schlagen kann, um die Tiefen zu polieren. Zuvor wird [die Inkarnatsfarbe] mit kräftigen Bundpinseln stupfend aufgetragen, verteilt und geebnet. Glanzinkarnat eignet sich für schlechte Skulpturen, denn durch die Lichter und den Glanz werden die Fehler verdeckt. Manche pflegten die Haare der weiblichen Heiligen und Christuskinder matt zu vergolden und anschließend mit italienischer Umbra in Öl abzudunkeln. Davon hat man bereits abgelassen, und die matten Inkarnate, die heute in Gebrauch sind, werden auf besserem Wege gemacht. Nachdem gute und schlechte Maler seit über vierzig Jahren bis heute ihre Werke mit Glanzinkarnat versehen haben[305], sind es heute nur noch wenige Werke.

Wie man Öl eindickt, um gleich damit den Fleischton zu malen

[Bass. 496]

[Bass. 497]

Anlass für Diskussionen gegeben, da *atramentum* wörtlich übersetzt „Schwärze“ oder „Tinte“ bedeutet und im Zusammenhang mit Firnis als dunkler oder pigmentierter Firnis, als mattierender oder partiell lasierender Überzug gedeutet wurde (s.Wechsler 1987, S.108ff). Pacheco setzt den Terminus mit Firnis gleich, der Tiefenlicht erzeugt.

[303] *Miga de pan* ist das Weiche im Brot.

[304] Zur Funktion des Knoblauchs siehe Glossar: *14. Ajo*.

[305] Im 16. Jahrhundert herrschte noch das glänzende Inkarnat vor, im folgenden das matte. In einem Vertrag von 1620 für den Altar im Kloster der Mercedarier in Sevilla

[12] In seiner großen Barmherzigkeit wünschte Gott, dass diese glasierten Teller von der Welt verbannt und die matten Inkarnate, als naturgetreuere Malerei, mit mehr Verstand und Übereinstimmung eingeführt würden. Diese kann man auch mehrere Male retuschieren, und mit ihnen lassen sich jene Meisterwerke hervorbringen, die wir heute sehen. Es stimmt, dass einige der Modernen, zwischen den Alten und uns[306], sie bereits in Gebrauch hatten und wir sie an manchen ihrer Skulpturen in alten Altären sehen können. Sie in Spanien aber wieder auferweckt zu haben und mit ihnen der guten Skulptur neues Licht und Leben verliehen zu haben, wage ich zu behaupten, dass ich in der Tat zu denen gehöre, die seit dem Jahre 1600 damit begannen, wenn ich nicht sogar der erste war, zumindest in Sevilla.[307] Denn das erste bronzene Kruzifix mit vier Nägeln, in der Art derer Michelangelos, das der berühmte Silberschmied Juan Batista Franconio von jenem abgoss, das er selbst aus Rom mitgebracht hatte, habe ich persönlich am *[17]* Januar des besagten Jahres matt gefasst. Es kam derart in Mode, dass alle anderen Künstler dieser Manier folgten. Es wäre im Übermaß gehandelt, wollte man die vielen berühmten Werke von Gaspar Nuñez Delgado und von Juan Martínez Montañéz, die diese Stadt besitzt und denen meine Hand beistand, in Erinnerung bringen. Aber wir können nicht umhin, auf einige hinzuweisen, da wir weder erhabenere noch bessere haben, um für diese Erfindung Beweise beweisen zu liefern oder ihr Autorität zu verschaffen:

Von den matten Inkarnaten

[Bass. 498]

[13] Der Johannes der Täufer im Kloster S. Clemente und andere Ecce Homo-Darstellungen aus Ton von Gaspar Delgado; der hl. Domingo von Portaceli von Juan Martínez[308] und die beiden Büsten des hl. Ignacio und des hl. Francisco Xavier im Ordenshaus[309]; der Christus, den Don Mateo Vásquez dem Kartäuserkloster[310] übergab und vor allem der hl. Hieronymus in der Buße für das Kloster San Isidoro del Campo vom selben Künstler, ein Werk,

---

weist der Auftraggeber ausdrücklich darauf hin, dass die matte Behandlung der Fleischtöne die beste sei, die man zur Zeit benutze (Hack 1970, S. 145).

[306] Hier scheint sich Pacheco auf Vasaris Bezeichnungen *vecchi* und *moderni* zu beziehen (Vasari, Ed. Wagenbach 2006, S. 159).

[307] From this statement, and from the complete absence of reference to sculptors of the sixteenth century Castillian school centered in Valladolid, it seems that Pacheco was unfamiliar with the matte incarnaciones probably used by Alonso Berruguete (1486-1561) (Veliz 1986, S. 208, Anm. 94).

[308] Im Vertrag von 1606 für den Altar des Klosters von Santo Domingo in Portaceli wird Martínez Montañez mit den Teilen der Architektur und den Skulpturen und Pacheco mit der Fassung beauftragt. Beide Künstler erhielten ihren letzten Lohn 1609. Heute ist nur noch die Figur des hl. Domingo im Museo de Bellas Artes in Sevilla erhalten (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 498, Anm. 8).

[309] Die beiden genannten Köpfe sind bekleidete Skulpturen (*imágenes de vestir*), die sich heute am Hauptaltar der Kirche der Anunciación befinden. Der von San Ignazio wurde 1610 gefertigt, im Jahre der Seligsprechung des Heiligen, worauf Pacheco später hinweist, (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 710). Die zweite Heiligenfigur wurde 1624 fertiggestellt, im Jahr der Heiligsprechung von San Francisco de Borja. Zwar gibt Pacheco an, es handele sich um San Francisco Javier, der zusammen mit San Ignacio 1622 heiliggesprochen wurde. Die Skulptur wurde aber später als San Francisco de Borja identifiziert, da sie dessen Gesichtszügen ähnelt. Nach Bassegoda hat sich Pacheco geirrt (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 498, Anm. 9).

[310] Der *Cristo de la Clemencia* befindet sich heute in der Sakristei *de los Cálices* der Kathedrale in Sevilla. Er wurde von Mateo Vázquez de Leca am 5.April 1603 in Auftrag gegeben, der ihn in seinem privaten Andachtsraum aufbewahrte bis zu seiner Reise nach Rom (1614), als er ihn der Cartuja de las Cuevas schenkte, von wo er nach der Säkularisierung in die Kathedrale kam (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 498, Anm. 10).

dem bis heute nichts in der Malerei oder Bildhauerei gleichkommt.[311] Einige, die gut malen, haben sich erkühnt zu behaupten, dass ein tüchtiger Maler alles beherrsche und, wenn er sich dem Fassen der Inkarnate widme, er es mit den Füßen besser mache als jene, die sich ständig damit befassen. Hierin täuschen sie sich, denn wenn sie es machen, hat es nicht den Liebreiz und die Vollkommenheit wie bei denen, die es wirklich können, da sie es nicht regelmäßig tun und es verachten und keine Studien darin betreiben, so wie man sollte. Gewiss ist, dass in der selben Art, wie man ein Gesicht in einem gut gemalten Porträt imitiert und die Farbtöne und Feinheiten der Augen, Münder und der Haaren malt, man das genauso gut und bewundernswert an einer Skulptur machen kann - wie alle beim Anblick der von mir matt gefassten bestätigen. Da diese öffentlich zugänglich sind, mache ich mich nicht der Übertreibung schuldig. Kommen wir zur Praxis derselben:

[Bass. 499]

[14] Wir müssen immer davon ausgehen, dass, wenn die besten Skulpturen matt gefasst werden, diese im Holz weitaus besser vollendet und geglättet sind und den Maler von den vielen Grundierungen entbinden, - zumindest war es bei denen von Delgado und Martínez so. Wenn man die Fleischpartien nach dem Schleifen mit einer [gipshaltigen] Vorleimung versieht, reicht es, zwei oder drei Schichten *yeso muerto de modelo* mit ein wenig Bleiweiß aufzutragen, beides in Wasser angerieben und mit Hautleim[312] angemacht, der etwas stärker als zum Temperieren des Bolus‘ sein soll. Nach dem Trocknen muss man wieder ein bis zwei Mal schleifen, bis alles, Haar und Bart, alle Höhen und Tiefen, wenn man mit der Hand darüber fährt, sich ohne auch nur ein Körnchen ganz sanft und glatt anfühlen. Darauf trägt man überall dort, wo mattes Inkarnat sein soll, eine *emprimadura* aus öligen Fleischfarben mit ein wenig Mennige oder Bleiglätte als Sikkativ auf. Das Inkarnat ist das erste, was an Skulpturen hergerichtet werden muss, egal ob sie vergoldet und mit *estofado* versehen oder in Öl bemalt werden. Die Grundierung der Gesichter, Hände, Füße und Fleischteile muss als erstes vorbereitet, mit *emprimadura* versehen und von den Augen und Händen des Meisters geprüft werden, der damit beauftragt wurde, da es das Wichtigste in seinem Werk ist. Es muss auch das Allerletzte sein, was an den Figuren vollendet wird und wofür der *artífice*[313] sich Zeit nehmen muss. Nachdem die *emprimadura* gut durchgetrocknet ist, mischt man die Inkarnatstöne wie in der Ölmalerei mit den angeriebenen Farben an. Für eine weibliche Figur oder ein Christuskind sollen sie hell sein, wofür man lediglich Weiß und Zinnober miteinander mischt, da die Zeit auf das Öl wie der Ocker wirkt und es leicht gelblich verfärbt. Für männliche Büßer oder Alte kann man mitunter Ocker oder Rotocker aus der Levante zumischen. Die rosigen Partien muss man der jeweiligen Person anpassen. Bei einer weiblichen Figur oder einem Christuskind mit Zinnober und ein wenig florentinischem Karmin, ist die Gesichtsfarbe etwas gebräunter, untermalt und verschmelzt man mit Rotocker und etwas Zinnober, wobei man die tiefer liegenden Bereiche der rosigen Töne mit etwas zarter Umbra abdunkelt, wie in der Malerei. Wo das Haar auf die Stirn oder den Hals trifft, muss man eine Halbtonfarbe verwenden, die aus dem nämlichen Inkarnatston und etwas zarter Umbra gemischt ist, wobei man in den Fleischton

Wie man matte Inkarnate macht

---

[311] Gemeint ist die Skulptur des Altars des hl. Isidors im Monasterio de San Isidoro del Campo de Santiponce. Sie wurde am 16.Nov. 1609 in Auftrag gegeben und 1613 vollendet. (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 498, Anm. 11).

[312] *Cola de retazo*, siehe Glossar: *63. Cola*.

[313] *Artífice* übersetzt Mez de Braidenbach in seinem Wörterbuch von 1670 mit „Künstler/Handwercker“. Der Begriff Künstler, so wie er heute verstanden wird, existierte zu Pachecos Zeit noch nicht. Der regelrechte Handwerker wurde allerdings als „*artesano“* bezeichnet.

hineinmalen muss, damit keine scharfen und harten Linien entstehen. Darüber werden dann zum Schluss die einzelnen lichtgehöhten Haarsträhnen gemalt, ohne grob zu wirken, so wie man es in der Natur oder in guten Gemälden sieht, auch wenn die Haare schwarz sein sollten. Weil einige diese Regel nicht einhalten, sehen wir häufig bei Christuskindern sehr harte Glanzlichter im Haar, wenn nämlich auf ganz schwarzer Farbe mit gemahlenem Gold gehöht wird, was das Haar wie Bronze oder Messing aussehen lässt. Obwohl man doch beachten soll, dass die Haarlichter [*peleteado*] in der Art der Farbe des gesamten Haares sein müssen und dass das Gold, als höchstes Licht, sich mit dem darunter liegenden [Farbton] verbinden muss, so wie bei blondem Haar in guten Malereien. Ich habe Gold verwendet, jedoch nicht lasiert, sondern zum Lichthöhen anstatt heller Farbe. Obwohl ich jetzt für nichts mehr Gold gebrauchen würde, da ich alles, was ich möchte, mit Farben imitieren kann. Denn in gelehrter Weise sagt Leon Battista Alberti, wenn er allgemein von den Malern spricht, die sich in ihren Bildern mit Gold behelfen (so wie Roelas)[314]:

[15] „*Es gibt manche, die sich in der Malerei ohne Zurückhaltung des Goldes bedienen, da sie glauben, dass das Gold der Historie Größe verleiht. Das rühme ich aber nicht, denn wenn ich jene Dido von Virgilio malen würde, die einen Köcher aus Gold trug, das Haar mit Gold gebunden, das Gewand mit goldenen Bändern und Gürteln, die von Pferden mit goldenem Zaumzeug getragen wurde und überall das Gold funkelte, würde ich eher dazu neigen, all das mit Farben als mit Gold darzustellen, denn das ist von größerem Ruhm und Ehre für den Künstler*.“[315]

2. Buch, Fol. 347

[Bass. 500]

[16] Ist [das Inkarnat] untermalt und getrocknet, muss man es mit einer weichen Fischhaut [*lixa*] schleifen und beginnt mit dem Auftrag der zweiten Lage der Fleischfarbe, die im nämlichen Zustand verbleiben wird. Es sei angemerkt, dass man von der Farbe für Stirn, Hals und Hände, ohne die rosigen Töne (die die größte Menge und Fläche ausmachen), soviel Fleischfarbe anmachen muss, dass davon immer etwas übrigbleibt, auch wenn die Figur fertig gemalt ist. So hat man immer etwas zur Verfügung, um das Gemalte zu überarbeiten und um manche Dinge zarter zu machen, indem man immer wieder darüber geht. Bei den rosigen Tönen muss man dasselbe befolgen, es muss immer etwas davon übrigbleiben. Schließlich muss man auch von der Haarfarbe aufheben, die man aufhellt und mit der man die Glanzlichter und die zarten Haarsträhnen auf den Fleischton setzt, ganz wie in der guten Malerei.

[17] Man muss immer mit der Stirn und den Augen beginnen, die man ganz zart untermalt. Die Augenbrauen müssen zunächst im Nassen angelegt werden, wobei man sie zu den Enden hin vertreibt, damit der Übergang von Haar zu Haut zart wird. Ich verwende keine Wimpern, da sie die Skulptur hart erscheinen lassen, sondern zart verschmolzene Farbtupfer.[316]

[18] Noch eine weitere Sache habe ich mit der Erfahrung herausgefunden, und zwar habe ich bis jetzt, bei Historien in Flach- und Halbrelief, noch niemanden gesehen, der die Inkarnate so schattiert, wie es üblicherweise bei

Neue Methode, halberhabene Arbeiten zu verstärken

---

[314] Juan de las Roelas *1558 oder 1560 in Sevilla, † 23.4.1625 in Olivares.

[315] Deckt sich mit Alberti, Ed. Bätschmann 2002, S. 149: „*Es kommt vor, dass einer in seinen Werken viel Gold verwendet und meint, dadurch Majestät zu erreichen. Ich lobe ihn nicht. Und selbst wenn er die Dido des Vergil malte, deren Köcher aus Gold, deren Haare in Gold geknotet waren, und deren purpurnes Gewand mit Gold umgürtet war, auch die Zügel des Pferdes und alles übrige war aus Gold, so möchte ich überhaupt nicht, dass hier Gold verwendet würde, denn der Künstler erringt mehr Bewunderung und Ansehen, wenn er den Glanz des Goldes mit Farben nachahmt*.“.

[316] Pachecos einzige Erwähnung der seinerzeit in Spanien bliebten *postizos.*

den Gewändern aller Figuren gemacht wird, damit sie, wie in den gemalten Historien, plastisch wirken, auch wenn sie vorgeben, von den anderen entfernt zu sein. Da ich aber der Ansicht bin, dass die Gesichter, wenn sie einfach bemalt sind, wegen ihres geringen Reliefs flach aussehen, habe ich nicht nur in der Kleidung, sondern auch in den matten Inkarnaten mehr oder weniger sanfte Schatten gemalt, entsprechend der Entfernung der Figuren untereinander. Hierin bin ich meines Erachtens ebenfalls der Erste. Deshalb rief ich die Maler zusammen, als ich es zum ersten Mal an den halberhabenen Historien des Altars vom hl. Johannes dem Täufer von San Clemente ausführte. Dem ist noch hinzuzufügen, dass die großen Meister ihre bildhauerischen Historien und Halbreliefs, wenn sie ärmlich wirken, mit [gemalten] Köpfen und halben Körpern, ganzen Figuren in der Ferne, Architekturen und Landschaften zu bereichern pflegen. So machte es Antonio de Alfián am Altar von San Pablo in der *Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel*, indem er Köpfe mit *estofado* hinzufügte, die wie plastische Figuren aussehen und in der Bekehrung des hl. Petrus' fügte er im Hintergrund Reiterfiguren ein, wodurch er die Darstellung vergrößerte.[317] Vasco Pereira verband am Altar von San Leandro[318] in der Geißelung Christi ein plastisch sehr schön hervortretendes [gemaltes] Stück Architektur mit einer Säule; Alonso Vásquez fügte im Altar der Heiligen Dreifaltigkeit[319] in der Darstellung der Geburt im Hintergrund die Erscheinung des Engels vor den Hirten hinzu, Dinge, die den Fassmalern nicht gelingen, die es aber wert sind, imitiert zu werden. Um meine Absicht weiter zu verfolgen, sage ich, dass in der jetztigen Zeit, mit dem Übermaß an gegossenen Werken, vor allem was Kruzifixe und Christuskinder betrifft, das matte Inkarnat auch auf allen Metallen üblich geworden ist. Es sei bemerkt, dass bei den Figuren, die gut ausgebessert und klein sind, es ausreicht, alles was mit Inkarnat versehen werden soll, ein- oder zweimal mit Weiß und Umbra in Öl zu grundieren und nach dem Trocknen mit einer abgenutzten Fischhaut zu schleifen. Handelt es sich aber um große Christuskinder oder Heiligenfiguren, die nicht richtig ausgebessert sind, muss man die mit Umbra, Bleiweiß und ein wenig Mennige, als Sikkativ, verdickte *emprimadura*, auftragen. Wenn die schlecht ausgebesserten Löcher und Tiefen mit der selben *emprimadura*, die man durch Zugabe von Bleiweiß in Pulver noch härter gemacht hat, verspachtelt sind, halte ich es für nicht schlecht, zunächst ein gewöhnliches Glanzinkarnat in üblicher Art aufzutragen, um die Werke besser vorzubereiten und damit sie glatter werden. Wenngleich ich das immer, wenn möglich, umgehen würde, da es wirklich sehr dick ist und die plastische Feinarbeit einer guten Skulptur verdeckt. Bei Werken aus Holz würde ich es auf keinen Fall machen und habe es auch nie gemacht, allerdings wende ich auch viel Zeit für die Grundierung und das

[317] Der Hauptaltar des Klosters San Pablo der Dominikaner in Sevilla ist nicht erhalten. Es war ein bildhauerisches Werk von Juan Bautista Vázquez dem Alten und von Miguel Adán, gemäß dem Vertrag vom 17.Okt. 1577. Antonio de Alfián führte die Polychromie aus (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 500, Anm. 14).

[318] Für den Hauptaltar des Klosters San Leandro wurden im Vertrag vom 12. März 1582 Diego de Velasco und Jerónimo Hernández als Bidlhauer beauftragt. Die Polychromie von Antonio de Alfián, Diego de Zamora, Juan de Salcedo und Vasco Pereira war nicht vor dem 20.Juni 1594 vollendet. Heute sind lediglich die seitlichen Reliefs erhalten, wie der hier erwähnte, die in den folgenden barocken Altar, der 1752 eingeweiht wurde, integriert sind (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 501, Anm. 15).

[319] Hauptaltar der *Santisima Trinidad*, im Monasterio der Santa Justa y Rufina, der heutigen Trinidadskirche. Diego López Bueno wurde am 6. Nov. 1600 mit der Architektur und den Skulpturen beauftragt, Alonso Vázquez am 13.Oktober 1601 mit der Malerei. Lediglich das zentrale Relief mit der Szene der Geburt Christi mit dem erwähnten Engel ist erhalten (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 501, Anm. 16).

Schleifen auf. Am Ende, wenn die matt gefassten Gesichter, auf welchem Material auch immer, ganz durchgetrocknet sind, passt es gut, mit einem sehr klaren *sombra*-Firnis[320] nur die Augen zu firnissen. Hierfür ist der Eiklärefirnis[321], zweimal aufgetragen, unfehlbar, denn, da die Augen dadurch kristallhell glänzen und alles Restliche matt ist, erscheinen die Gesichter lebendig. *[Bass. 502]*

Von verschiedenen Firnisarten und wie sie hergestellt werden[322]

[19] Da wir an das Firnissen der Augen erinnern, ist hier der rechte Platz, etwas Licht auf die unterschiedlichen Firnisse zu werfen, die mir bekannt sind, damit jeder sich den zunutze machen kann, der ihm am meisten zusagt. Beginnen wir mir dem gebräuchlichsten, den die Goldlederarbeiter verwenden und der folgendermaßen hergestellt wird:

Dioskurides, Kap. 83

[20] Hat man ein halbes Pfund[323] Leinöl in einen glasierten Topf gegossen und auf gehörig rotglühende Kohlen zum Kochen gestellt, gibt man, sobald es ausreichend heiß ist, drei geschälte Knoblauchknollen zu, die mitkochen sollen.[324] Sind sie goldbraun, nimmt man sie heraus und taucht eine Gänsefeder ein, um zu sehen ob es fertig ist. Wenn sie versengt herauskommt, gibt man vier Unzen zu Pulver gemahlenen Sandarak [*grasa*] – das ist Wacholdergummi (die Araber nennen es Sandarak)- hinzu und kocht weiter, bis es am Messer so aussieht, als habe es die ausreichende Konsistenz. Zu einer größeren Menge Leinöl muss man die entsprechende Menge der anderen Zutaten geben. Will man es noch besser machen, kann man Spik- oder *alhuzema*-Öl verwenden, ohne Knoblauch hinzuzugeben.

[21] Ein anderer Firnis wird aus pulverig gemahlenem und gesiebtem Mastix hergestellt. Dieser wird in einem Topf mit Nussöl bedeckt, auf gelindes Feuer gestellt und umgerührt, bis er zergangen ist. Wenn man ihn vom Feuer nimmt, muss man ein wenig *alhuzema*-Öl hinzugeben. Von diesem Firnis kann man soviel zubereiten, wie man möchte. *[Bass. 503]*

[22] Einen anderen Firnis stellt man her, indem man die erforderlichen Mengen Spiköl und gemahlenen Sandarak zusammen mit gemahlenem Mastix, der in ein Tuch eingewickelt ist, in einen Topf gibt und in die glimmende Asche eines schwachen Feuers stellt. Ist der Sandarak zergangen, muss man ihn vom Feuer nehmen, das Tuch entfernen und ein wenig vom stärksten Branntwein zugeben, mehr oder weniger, je nach dem, wie flüssig man ihn haben möchte.

[23] Der vierte ist ein beliebiger *sombra*-Firnis [*barniz de sombra*]. Man muss ihn mit Spiköl an der Sonne verflüssigen und verdünnen.

[24] Ein anderer wird zubereitet, indem man eine Glasflasche mit zwei Unzen gutem Branntwein und einer Unze sehr fein gemahlenem Mastix so lange auf schwaches Feuer stellt, bis sie eins geworden sind. Wenn er vom Feuer genommen und erkaltet ist, muss man zwei Unzen Steinöl [*petrolio*] hinzugießen und ihn sehr gut verschließen.

[25] Ein weiterer Firnis ist folgendermaßen: Nimm zwei Unzen feinst gemahlenen Sandarak, zwei Unzen Branntwein von sieben Abkochungen[325] und eine halbe Unze *Spiköl* und stelle es auf gelindes Feuer, bis es sich gut vermischt. Er ist vortrefflich auf Tafeln.

---

[320] Unklarer Terminus, siehe Glossar: *37. Barniz de sombra*.
[321] Siehe Glossar: *34. Barniz de clara de huevo*.
[322] Siehe Glossar: *32*. *Barniz*.
[323] Span. Gewicht, das 460 Gramm entspricht.
[324] Zur Funktion des Knoblauchs siehe Glossar: *14. Ajo*.
[325] Siehe Glossar: *10*. *Aguardiente*.

[26] Für Gemälde[326] gibt es einen weiteren sehr guten Firnis aus zwei Unzen Leinöl und zwei weiteren Unzen Kiefernharz und einer Unze *aceite de sapo*, alles auf schwacher Flamme aufgelöst.

[27] Ein anderer wird auf diese Art hergestellt: eine Unze Benzoe und zwei Unzen Branntwein von sieben Abkochungen lässt man auf schwacher Flamme eins werden und wenn es heiß geworden ist, gibt man drei Unzen *veta blanca*-Terpentinbalsam[327] hinzu.

[28] Der letzte, mit dem wir dieses Kapitel beenden, ist folgender Art: Auf eine Unze Terpentingeist [*aguarrás*] kommt eine weitere Unze *veta de Francia*-Terpentinbalsam[328], das sehr klar sein soll. Den Terpentinbalsam muss man separat in einem Becherchen solange in die milde Hitze der Kohlenglut stellen, bis er sich aufgelöst hat. Dann nimmt man ihn aus der Hitze, gießt den Terpentingeist zu und rührt mit einem sauberen Stäbchen sehr gut um, bis beides eins geworden ist. Man kann diesen Firnis höchstens für einen Monat flüssig und brauchbar aufbewahren. Es ist besser, ihn für jedes Gemälde frisch anzusetzen.

---

[326] Ob mit *cuadros* hier explizit Leinwandgemälde gemeint sind, wie Veliz 1986, S. 85, es interpretiert, und Palomino Ed. Aguilar 1947, S.1151, in seinem Glossar definiert, ist nicht eindeutig, da Pacheco den Ausdruck allgemein für Gemälde und sogar für Illuminierung auf Papier, Kapitel 3, *[8]* verwendet. In Kapitel 7, *[16]-[17]* lässt sich *cuadro* auch als Rahmung interpretieren.

[327] Die Farbbezeichnung *blanca* weist auf einen Terpentinbalsam mit heller Eigenfarbe. Da die sonst übliche Bezeichnung nach Handelsort fehlt, könnte es sich um einheimischen handeln, s.Glossar: *162*. *Trementina*.

[328] Hier dürfte es sich um französischen oder über Frankreich gehandelten Terpentinbalsam handeln, s.Glossar: *162*. *Trementina*.

Kapitel VII
Von der Poliment- und Ölvergoldung auf verschiedenen Materialien und von der Malerei der Blumen, Früchte und Landschaften

[1] Damit unserem Vorhaben nichts fehlt, ist es richtig, was zur Poliment- und Ölvergoldung gehört zu behandeln, da die Vergoldung ein Teil der Malerei ist, ein Bach, der aus diesem Meer der Erfindungskraft der Maler entsprang. Es stimmt, dass ihr Platz eigentlich vor dem Kapitel über das *estofado* wäre, (Kap. 3 dieses dritten Buchs) aber auch in diesem passt es nicht schlecht. Das Erste und Wichtigste ist, Auskunft über die Grundierungen gemäß dem Gebrauch der Erfahrensten zu erteilen, als wesentliche Grundlage der guten Vergoldung. *[Bass. 504]*

[2] Für das Gelingen ist vor allem die Kenntnis des Klimas der Gegenden nötig, in der sich der Meister befindet, ob es heiße oder kalte sind, um die Malerleime[330] richtig aufzutragen. Da wir der Zubereitungsart in unserem Andalusien mehr Raum zuerteilen, werden wir mit der Art beginnen, die man in Kastilien, León, Burgos und Valladolid und auch in Granada ausübt. Da dieses kalte Gegenden sind, gibt man gewöhnlich den herkömmlichen Abschnittlingen beim Kochen des Malerleims solche aus Pergament, manchmal von Schafsbock-, Ziegen- oder Ziegenbockohren zu, um ihn kräftiger zu machen. Nach dem Gelieren entfernt man den Talg, der sich oben absetzt, mit einem Messer und temperiert mit dem Übrigen den *yeso grueso* und den *yeso mate*. Den *yeso mate* pflegt man auch auf der Steinplatte anzureiben, wobei man ihn ohne zu sieben temperiert und ein wenig Olivenöl zugibt, was normalerweise der Grund für Verspröden und Abblättern der Grundierung ist. Zur Winterszeit vergoldet man mit Rotwein anstatt mit Wasser, weil letzteres stockt und gefriert. Der Bolus aus Llanos[331] ist fast schwarz, sehr kräftig und schwer zu mahlen, er benötigt ein dünneres Temperaturwasser.

Grundierungen[329] aus Kastilien

[3] Gewöhnlich wird für Architektur und Skulpturen Pinienholz[332] verarbeitet. Besonders an den Knoten, die bei bei diesem Holz sehr groß sind, pflegt es Harz auszuscheiden, das manchmal sogar bis durch die Grundierung dringt. Das beste Mittel diesem Schaden vorzubeugen ist - so hat es die Erfahrung gezeigt - die Knoten nach dem *gíscola*-Anstrich mit Leinwand und starkem Malerleim zu überkleben und darüber die Grundierung aufzutragen. Denn es reicht nicht aus sie zuvor zerstochen, ausgebrannt und mit Knoblauch eingerieben zu haben. *[Bass. 505]*

[4] Was man in unserem Andalusien bezüglich der Grundierungen praktiziert, ist folgender Art: Die Abschnittlinge vom Schafsbock werden kurz vor dem Waschen in Wasser eingeweicht. Anschließend wäscht man vier oder fünf Mal mit frischem Wasser, bis das Wasser ganz klar bleibt, denn die Reinlichkeit ist hierbei ganz wesentlich, was auch für die Töpfe gilt. Die Abschnittlinge müssen mit weichem Wasser bedeckt werden, da das Brunnenwasser[333] gewöhnlich etwas salzighaltig ist und der Leim schneller

Grundierungen aus Andalusien

Das Kochen des Malerleimes

---

[329] Siehe Glossar: *23*. *Aparejo*.
[330] Veliz intrpretiert *engrudo* an dieser Stelle als Mischung aus Leim (vom Schaf) und Bolus oder Gips (Veliz 1986, S. 208, Anm. 101), siehe Glossar: *74*. *Engrudo.*
[331] Wenngleich es in Austurien auch den Ort Llanos gibt, dürfte es sich hier um den bekannten Bolus aus LLanes handeln (Bruquetas 2002, S. 428-429).
[332] Kiefernholz ist durch J.Marette 1961 (zit. bei Veliz 1986, S. 208, Anm. 103) und Campoy 2006, S. 122. hinreichend bestätigt.
[333] Siehe Glossar: *8*. *Agua*.

fault. Man muss solange sieden und kochen, bis der Leim schön stark ist. Man testet ihn zwischen den Handflächen, indem man eine Hand an die andere führt. Die Schafsbockabschnittlinge sind kräftiger als die der Lämmer. Wenngleich diese schneller gekocht sind und sich auflösen, lösen sich jene zwar nicht auf, sind aber reiner. Der Leim muss durch ein nicht zu dichtes Sieb in einen irdenen Napf oder Topf gefiltert werden. Nach dem Gelieren ist seine Stärke leichter zu erkennen und, falls nötig, kann man etwas Wasser hinzugeben, wenn er zu stark ist, oder einige Stücke Malerleim[334], wenn er zu dünn ist.

[5] In der Art und Weise des Vorleimens gibt es bei den Meistern Unterschiede, denn einige mögen den Leim lieber stark, andere lieber dünn, weil er gewöhnlich entweder für Eichenholz oder *cedro* ist.[335] Die, die sich der ersten Meinung anschließen, sagen, dass man zu einer bestimmten Menge gekochtem Hautleim dieselbe Menge tajada-Leim zugeben und zusammen mit einer geschälten und zerstoßenen Knoblauchknolle kochen muss. Wenn er schön heiß ist und nachdem man ihn zum Entfetten gefiltert hat, streicht man ihn auf das Holz.[336] Andere begnügen sich allein mit gut gekochtem Hautleim, in dessen Topf ein Tüchlein mit dem zerstoßenen Knoblauch gehängt wird, damit sich dessen Saft mit ihm verbindet. Sobald er schön heiß ist, bestreichen sie damit sorgfältig die hölzernen Werke, ohne noch Wasser hinzuzugießen. Die Zweiten, die ihn dünn vorziehen, geben zu einem Topf gut gekochtem engrudo ein *cuartillo* [0,504 l] weiches Wasser oder mehr und drei geschälte und gut zerdrückte Knoblauchknollen. Wenn der Leim gefiltert und richtig heiß ist, mischen sie ihm ein wenig gesiebten *yeso grueso* zu und streichen das Holz gut damit ein, [nachdem] sie es gereinigt und die Nägel und Knoten überarbeit haben, damit die Grundierung gut hält. Diese letzte Art, die *gíscola* anzumachen, gefällt mir besser, und so würde ich ihn auch immer verwenden, wenngleich er im Winter stärker angemacht werden muss. Es gibt auch manche, die gíscola ganz ohne Gips wollen, aber meiner Meinung nach schadet ein wenig davon nicht und nimmt die erste Grundierungsschicht besser an.

Die *gíscola*

[6] Die heutigen Vergolder nehmen immer mehr Abstand vom Überkleben mit Leinwandstreifen [*enlenzar*] der Risse und Fugen von Anstückungen in der Architektur und Skulpturen, da sie der Meinung sind, dass, wenn das Holz sich öffnen will, die Leinwandstreifen es auch nicht verhindern können.[337] Auf den ersten Blick scheint es überflüssig, aber in anbetracht der Wirklichkeit werde ich meine Meinung sagen. Gewiss ist, dass die Alten bei den Grundierungen und der Vergoldung große Sorgfalt walten ließen, wie man an vielen ihrer Werke erkennen kann. Beim Überkleben mit Leinwandstreifen gingen sie mit großer Gewissenhaftigkeit vor, um den möglichen Folgen vorzubeugen. Bei großen Rissen und Fugen sehe ich ein, dass es besser ist, sie auszubessern

Die Leinwand-streifen

---

[334] Vermutlich gelierter Leim. Siehe Glossar: *74*. *Engrudo.*

[335] Je nach Porigkeit des Holzes eignet sich entsprechend verdünnter Leim, damit an der Oberfläche kein dicker Leimfilm stehenbleibt. Verschiedene Dokumente belegen die Verwendung von dickerem Leim für offenporige Hölzer und verdünnten Leim für dichtes Holz (Bruquetas 2002, S. 423-424).

[336] In der Ausgabe von 1990 hat sich ein Fehler eingeschlichen, Bassegoda schreibt *manera* anstatt *madera*, wie es in den vorehrgehenden Editionen und dem Manuskript lautet.

[337] Möglicherweise bezieht sich Pacheco nicht allein auf die erlebte Praxis, sondern auf einen Absatz bei Vasari: „*Bevor sie die Gipsschicht auf die Tafeln auftrugen, pflegten diese alten Meister, in dem Glauben, dass sie sich auf diese Weise nicht an den Nahtstellen öffnen würden, die gesamte Fläche mit Leintuch zu überspannen*…“ (Vasari Ed. Wagenbach 2006, S. 113).

und mit Holzspänen und *cola fuerte* auszuspänen. Aber man sollte nicht gänzlich auf das Überkleben mit Leinwandstreifen verzichten. Allerdings müssen diese aus neuer und kräftiger Leinwand sein, damit sie halten, und an den Rändern müssen sie vergipst werden. Man kann sie auch über die Ausspänungen kleben, wodurch man die Wirksamkeit erhöht, und sich das Vergipsen dann für später aufsparen, wenn man die erste Schicht *yeso grueso* aufträgt, den man mit dem Bundpinsel aufstreicht und mit einem Holzstück nivelliert. Ebenso müssen alle Brettfugen der Tafeln von hinten mit Hanffasern überklebt werden, auch wenn sie Querleisten[338] oder Schwalbenschwänze[339] haben. Manche machen das auch auf der Vorderseite. Wieder andere, in Kastilien, überkleben das ganze zu bemalende Brett mit Hanffasern, und, nachdem drei oder vier Schichten *yeso grueso* aufgetragen sind, tragen sie den *yeso mate* mit dem Spachtel dick auf. Die Alten überklebten die *nervios*[340] der Bretter mit Leinwand und grundierten darüber, aber das ist nun nicht mehr nötig, da die Tafeln heute aus *cedro* oder Eiche sind und es ausreicht, ihre Fugen von hinten mit Hanffasern zu überkleben. *[Bass. 506]*

[7] Der *yeso grueso* sollte ungelöscht und frisch sein und durch ein sehr feines Haar- oder Apothekersieb passiert werden. Vom Schafsbockleim, den man in hinreichender oder lieber überschüssiger Menge gekocht hat, stellt man etwas beiseite. Wenn er richtig angesetzt ist, ausreichend stark und heiß ist, temperiert man damit nach und nach den *yeso grueso* und lässt ihn etwas ruhen, bis man sieht, dass er anschwillt, was die Ungelöschtheit des Gipses anzeigt. Falls er nicht anschwillt, bedeutet dies, dass er tot ist und kräftigeren Leim braucht.[341] Wenn die *gíscola* gut getrocknet ist, trägt man die erste Schicht heiß und stupfend auf, aber nicht zu dick, und am Schluss streicht man mit dem Bundpinsel flach darüber. Mit diesem ersten Auftrag werden gewöhnlich kleine Vertiefungen ausgebessert. Nach dem Trocken kann man bis zu vier oder fünf Schichten *yeso grueso* auftragen (aber niemals mehr), wobei man immer abwarten muss, dass die vorhergehende Schicht getrocknet ist, bevor man die nächste aufträgt. Wenn die Oberfläche schon eben sein sollte, entfernt man nach dem Trocknen die Körnchen mit einem Messer, sonst muss man mit einer neuen Fischhaut schleifen, bis sie eben wird. Es ist immer gut, den *yeso grueso* mit der Fischhaut zu schleifen, aber nicht so, dass er fettig wird.[342] Der *yeso grueso*

[8] Mit demselben Leim oder Temperaturwasser des *yeso grueso* trägt man den *yeso mate* auf. Man sollte gleich die nötige Menge für einen oder zwei Töpfe anmachen, wofür man die [Gips] Ziegel mit den Händen zerstückelt und in eine Schüssel tut. Ich meine, dass man den Leim des *yeso grueso* nehmen soll, da die Magerkeit des *yeso mate* die Stärke des Leimes mäßigt und ihm die richtige Konsistenz verleiht. Weder zu dünn, noch zu dick temperiert, wird er durch ein sehr feines Sieb oder Haarsieb in die Töpfe gefiltert. Ob er zu dick ist, erkennt man, wenn er sich beim Auftragen zusammenzieht. Wenn er sich *Yeso mate*

---

[338] *Barrotes* sind Leisten, die quer oder sternförmig aufgenagelt, aufgeklebt oder eingeschoben sein können (Bruquetas 2002, S. 273).
[339] *Bisagra*s sind im 17.Jh. doppelte Schwalbenschwänze (Bruquetas 2002, S. 273).
[340] *Nervios* könnten in diesem Kontext eingearbeitete hölzerne Verstärkungen sein (Santos/Sán Andrés 2001, S. 268), die mit Leinwand überklebt wurden, siehe auch Glossar: *120*. *Nervio*.
[341] Anscheinend war die Abbindefähigkeit nicht von großer Wichtigkeit oder durch nur bedingt kontrollierbare Temperatur der Brennöfen oder schlechte (feuchte) Lagerungsbedingungen schwer einzuhalten.
[342] „Fettig" (e*ngrasarse)* dürfte hier im Sinn von glänzender, durch zu starkes Schleifen abgedichteter Oberfläche gemeint sein, auf der die folgenden Schichten schlecht haften würden.

gut verteilen lässt und eben bleibt, ist er gerade richtig. Die erste Schicht wird gestupft und in den *yeso grueso* einmassiert, damit sie gut haftet. Die übrigen bis zu fünf oder sechs Schichten trägt man mäßig warm auf, ohne abzuwarten, bis jede ganz durchgetrocknet ist. Den *yeso mate* muss man immer mit leichter Hand und flach gehaltenem Bundpinsel, der geschmeidig und weich sein soll, hin und her bewegen. Manche heißen es gut, dem *yeso mate* etwas Speiseöl zuzugeben, besonders im Winter, um die Luftblasen, die gewöhnlich entstehen, zu vermeiden. Ich habe auch gute Vergolder gesehen, die Leinöl zugeben, jedoch ganz wenig. In meinen Grundierungen würde ich weder von dem einen noch von dem anderen verwenden, niemals. Falls es, nach dem es ganz getrocknet ist, nicht ausreichen sollte, die Körnchen mit dem Messer zu entfernen, muss man mit einer weichen Fischhaut schleifen, damit es ebener wird.

Das Temperaturwasser des Bolus', und wie man ihn aufträgt

[9] Der Bolus, der in Andalusien verwendet wird, ist weicher und geschmeidiger als der kastilische. Er will auf einer ganz sauberen Steinplatte feinstens gerieben werden, ohne viele Tage zuvor gemahlen und in Wasser eingeweicht zu sein, da er sonst zu sehr ausmagert. Den Bolus richtig zu temperieren, ist gewöhnlich das Schwierigste bei der Zubereitung und benötigt viel Erfahrung, aber wir werden etwas Licht auf die Sache geben, damit man es nicht verfehlt. Zu einer Suppenschale Leim, mit dem der *yeso mate* gebunden wurde, gibt man drei weitere Suppenschalen weiches Wasser; im Sommer vier, denn durch die Hitze wird er kräftiger. Dieses Temperaturwasser muss am Abend zuvor angesetzt werden, die Nacht über an der Luft stehen, und am Morgen ist es geliert. In erwärmten Zustand temperiert man damit den Bolus für die erste Schicht, die man reibend aufträgt. Falls er zu dünn ist, erkennt man es daran, dass er sehr rot ist und nicht deckt. Falls er zu stark ist, wird der Bolus schwarz. Aber man kann sich noch helfen, indem man entweder Wasser oder Leim zugibt. Manche fügen dem Bolus etwas ganz fein in Wasser gemahlenen Graphit[343] zu, um ihn weicher zu machen und damit der Stein beim Polieren ohne zu reiben gleitet, aber es darf nur sehr wenig sein. Wenn die Zubereitung gut ist, geht es auch ohne, so wie in Kastilien, wo man das nicht macht. Während des Auftragens der übrigen Schichten muss man den Topf warm halten und immer mehr Bolus hinzugeben, damit sie deckend und die letzten der bis zu fünf Schichten dicker sind. Wenn man nach dem Durchtrocknen mit dem Fingernagel darüberfährt, kann man an der Weichheit und dem dabei entstehenden Glanz die Güte der Temperierung und der ganzen Zubereitung erkennen.

[Bass. 507]

Die Art und Weise zu vergolden

[10] Nach so vielen Hinweisen und Vorbereitungen entfernt man vor dem Vergolden den Staub von den Werken mit einem Federbüschel und einem sauberen Tuch. Mit einem rauen Polier mit Borsten[344] wird dem Bolus auf trockenem Wege Glanz verliehen, wobei man für die Tiefen einen kleineren [Polierer] oder einen harten Bundpinsel verwenden soll, die aber sehr sauber sein müssen. Das Werk muss so platziert werden, dass das Wasser abfließen kann. Nachdem die Goldblätter auf dem Vergolderkissen bereitliegen, benetzt man sorgfältig mit einem großen weichen Kielpinsel eine ausreichend große Fläche mit klarem, weichen Wasser und vergoldet nach und nach, wobei man sich zum Andrücken des Atems, eines Baumwolltüchleins oder eines Hasenschwanzes bedient. Dabei sei darauf hingewiesen, dass man den Umrissen des Goldes entsprechend benetzen muss und dass das Wasser nicht auf das Gold gelangen darf. Im Sommer ist es förderlich, mit

[343] Watin beschreibt ebenfalls die Grafitbeimischung („*mine de plomb*“) zum Bolus für Vergoldung (Watin 1774, S. 141, 144), siehe Glossar: *104*. *Lápiz plomo*.

[344] Nach Tollhausen 1913 könnte es sich bei *cerda* auch um ein „Büschel ungehechelten Hanfs“ handeln.

Brunnenwasser[345] zu vergolden, da es die Grundierung auffrischt. Bei solchem Wetter kann das, was am Morgen vergoldet wurde, am Nachmittag poliert werden und bei gemäßigterem Wetter am nächsten Tag. Ist es feucht und regnerisch, muss man warten, bis es richtig trocken ist, wofür man zunächst erprobt, ob man den Stein andrücken kann und ob es glänzend wird.

Wie man den *yeso mate* macht

[11] Bevor wir weiter fortfahren werde ich, um mit der Polimentvergoldung abzuschließen, erklären, wie man den *yeso mate* zubereitet, wobei ich der besten Methode folge: Die kleinste Menge Gips, die man zubereiten kann, ist ein *quintal* oder eine *carga*[346]. Der Gips muss frisch, gut gemahlen und *de espejuelo*[347] sein, der durch ein ganz feines Sieb oder Haarsieb in eine große Waschschüssel passiert wurde. Mit einem Teller schüttet man davon in einen bereitgestellten großen Tonkrug, der zur Hälfte mit weichem Wasser gefüllt ist, während eine weitere Person mit einem runden Stab, den sie mit einer Hand festhält, sehr kräftig in eine Richtung rühren muss. Für den Fall, dass es anschwellen sollte, braucht man in Reichweite ein weiteres Gefäß mit Wasser, um mehr hinzuzugießen. Nachdem alles im Tonkrug ist, muss man eine ganze Weile lang ohne Unterlass immer in dieselbe Richtung rühren. Während des Zeitraums von zehn oder längstens fünfzehn Tagen muss man zwei Mal täglich rühren und das Wasser, das sich oben absetzt, jeden Tag entfernen und durch neues, sauberes ersetzen. Manche geben am ersten Tag zum Läutern und damit es geschmeidiger wird, ein halbes *cuartillo*[348] Speiseöl hinzu. Das heiße ich weder gut noch würde ich das machen. Wenn die besagte Zeit verstrichen ist, entfernt man das Wasser und gießt [den *yeso mate*] mit einem Teller in gewaschene und saubere Dachziegel und stellt sie zum Trocknen in die Sonne, und man kann sie lange aufbewahren.

Glanzgold auf unterschiedlichen Materialien

[12] Neben dem Erwähnten wird auch häufig gewünscht, eine Polimentvergoldung auf einem matt ölvergoldeten Werk aufzubringen, oder auch auf Stein, Eisen, Bronze, gebranntem Ton, Gips und Glas und sogar auf Wachs oder Lichtertalg. Wir werden nun der Reihenfolge nach die Vorkehrungen schildern, die bei dieser Vielfalt von Materialien nötig sind, um sicherzugehen, dass die Grundierungen nicht abblättern und man darauf eine Polimentvergoldung anbringen kann. Zur Winterszeit und in Fällen, die Eile erfordern, kann man in die *gíscola* (die weder zu stark noch zu schwach sein darf) ein wenig Ochsengalle und zerdrückten Knoblauch geben. Sollte keine Ochsengalle vorhanden sein, kann man etwas gemahlene Aloe[349] zugeben. Wenn der Leim schön heiß ist, kann man den ersten Auftrag vornehmen und auf alle oben genannten Materialien mit *yeso grueso*, *yeso mate* und Bolus, wie beschrieben, grundieren. Außer auf Wachs, Talg und Glas, denn für diese drei muss man ein wenig Vitriol solange auf einem eisernen Spachtel brennen, bis es weiß wird und dann mit Leinöl anreiben und als *emprimadura* auf auftragen. Anschließend bestäubt man die *emprimadura* mit ungelöschtem, durch ein Sieb passierten Gips, wartet das Trocknen ab und fährt dann mit den weiteren Grundierungen fort. Wenn Sommer ist, kann man alle anderen erwähnten Materialien, wie Eisen, Bronze, Stein, Ton und Gips, mit Umbra und Weiß in Öl grundieren und darauf den gesiebten pulverigen Gips streuen.

---

[345] Siehe Glossar: *8*. *Agua*.

[346] Carga and quintal are units of measure used to measure grains and other dry agricultural products. A carga is a volume measure and is the equivalent of approximately 200 litres. A quintal is a hundredweight of Castilian pounds, that is, roughly 46 kilograms (Veliz 1986, S. 208, Anm. 105).

[347] Siehe Glossar: *178*. *Yeso mate de espejuelo*.

[348] *Cuartillo* ist nach Tollhausen 1913 ein Flüssigkeitsmaß und entspricht 1,156 Liter.

[349] The aloins released by grinding the aloe pulp may have possessed properties similar to those of ox gall for breaking surface tension (Veliz 1986, S. 209, Anm. 108).

[Bass. 508]

Nach dem Trocknen muss man die Oberfläche mit einem harten Bundpinsel reinigen und, wie auf Holz, vier oder fünf Schichten *yeso grueso* auftragen und noch mal so viele *yeso mate* und Bolus, wonach man dann gefahrlos vergolden und polieren kann.

[13] Gelegentlich ist es auch nützlich zu wissen, dass man auf poliertem Silber so staffieren kann, dass es wie Gold aussieht. Dafür muss man das [versilberte] Werk in die Sonne stellen und zwei oder drei Mal mit Goldlack [*doradura*] bestreichen, bis es die intensive Farbe des Goldes bekommt.

Auf vorgetäuschtem Gold *estofado* aufbringen

Nachdem das Werk getrocknet ist, streicht man es mit einem weichen Bundpinsels mit Urin ein und kann nach dem Trocknen darauf wie auf Gold staffieren und mit Sgraffito versehen und gravieren, ohne Angst, dass die Farben abspringen. Das wird vielerorts in Kastiliens gemacht, entweder um Gold zu sparen oder in Ermangelung desselben.

Reinlichkeit

[14] Wichtiger als alles Gesagte ist, dass man auf die Grundiertöpfe aufpasst, dass sich der *yeso grueso* oder der *yeso mate* nicht in den Töpfen absetzen, da sie leicht anbrennen, und dass man die Töpfe vor den Lehrlingen schützt, damit diese keinen Unfug mit ihnen treiben.

[Bass. 509]

Vom Mattgold auf verschiedenen Materialien

[15] In Bezug auf das Mattgold haben wir schon im vorangegangenen Kapitel einiges gesagt, als wir die Ölvergoldung auf Seide und die Herstellungsart des Anlegeöls besprachen. Deshalb sind wir hier davon entbunden und erteilen lediglich Auskunft über die Mattvergoldung auf Holz, Eisen, Stein, Glas und Gips, gebranntem Ton, Wachs und Talg.

[16] Um mit den Werken aus Holz zu beginnen, sei darauf hingewiesen, dass man alle Skulpturen, Einfassungen oder Rahmen, die matt vergoldet werden sollen, entweder mit *yeso grueso* und *yeso mate* grundiert, von beidem jeweils zwei oder mehr Schichten, die alle gut geschliffen werden müssen, damit es sich sanft anfühlt und glatt wird, oder mit drei bis vier Schichten Modellgips mit Bleiweiß, in Wasser angemacht, die man sehr gut schleifen muss. Darauf folgt die *emprimadura* aus Umbra und Weiß, mit etwas Mennige als Sikkativ, ganz in Leinöl angerieben. Sind die Rahmen ausreichend glatt und weist das Holz keine Poren auf, genügt es, um abzukürzen, zwei Schichten gut in Wasser angeriebenes Kohlenschwarz, das mit nicht zu starkem Leim temperiert ist, aufzustreichen, nachdem man das Holz zunächst mit dünnem, knoblauchhaltigem Leim eingestrichen hat. Diese müssen dann geschliffen und noch mal mit einer Schicht stärkeren Leim versehen werden. Nach dem Trocknen trägt man das Anlegemittel überall dort auf, wo matt vergoldet oder verziert werden soll. Ist die Vergoldung fertig, muss man das Gold beschneiden und mit Rußschwarz in Öl, mit Sikkativ und etwas Firnis umfahren. Dieselbe *emprimadura* eignet sich für alle anderen genannten Materialien, die matt vergoldet werden sollen. Bei porösen Materialien wie Stein, Gips oder Ton muss man zwei Schichten davon auftragen und jeweils abwarten, bis die untere gut getrocknet ist. Was vergoldet werden soll, muss am Abend zuvor, wenn die *emprimadura* getrocknet ist, mit Anlegemittel bestrichen werden, jedoch nicht mehr als das, was man am folgenden Tag auch vergolden kann. Ist das Gold auf dem Vergolderkissen hergerichtet, legt man es mit einer Feder oder einem weichen Pinsel und einem Baumwolltuch auf das klebrige Anlegemittel, wobei man sich zum Andrücken des Atems bedient und später mit sauberem Baumwolltuch reinigt. Je trockener das Anlegemittel beim Aufkleben des Goldes ist, desto glänzender und schöner wird es.

Grundierung der Rahmen[350]

---

[350] Den Ausdruck *cuadro* verwendet Pacheco allgemein für Gemälde, (aber auch für Illuminierungen, Kapitel 3, [8]). Im vorliegenden Absatz kann sich *cuadro* sowohl auf Holztafelgemälde als auch auf Rahmen beziehen.

[17] Mattvergoldung wird an Werken verwendet, die dem Wasser ausgesetzt sind oder durch Feuchtigkeit gefährdet sind, an Gittern, auf Gekalktem, Gips und Ton. Rahmen werden mit vielfältigsten Verzierungen mit kräftigem Anlegemittel auf Schwarz versehen und anschließend gefirnisst, um sich das Beschneiden zu ersparen. Aber auf schwarzer oder andersfarbiger Ölfarbe muss man zunächst fein gemahlenes Glaspulver aufstreuen, und nach dem Trocknen kann man bequem das Anlegemittel auftragen, vergolden und kurz danach beschneiden, so wie bei den Verzierungen der Skulptur der Heiligen Maria de la Antigua[351] und anderen Werken.

[18] Hiermit haben wir alle Vergoldungsarten abgeschlossen, so wie wir es in diesem Kapitel beabsichtigten, und gehen über zu anderen, unterhaltsameren und vergnüglicheren Malereien.

Blumenmalerei

[19] Das Blumenmalen nach der Natur ist im Frühling äußerst unterhaltsam. Manche haben hierin Meisterschaft erlangt, besonders in Flandern der berühmte Florencio[352], dessen Bildnis unter denen der ruhmvollen flämischen Maler zu sehen ist. Auch in der Antike fehlte dieses Vergnügen nicht, denn der erste in dieser Gattung war Pausias Sicionio[353], der sich in seiner Jugend für seine Mitbürgerin Glykera begeisterte, Erfinderin der Blumenkränze. Nach ihrem Vorbild verwandelte er eine endlos große Vielfalt an Blumen in Kunst und malte seine Dame sitzend, einen Blumenkranz bindend. Dieses Bild wurde stephanopoli genannt, weil Glykera sich ihren Lebensunterhalt mit dem Verkauf von Blumenkränzen verdiente. In Athen kaufte L. Lucullus eine Kopie dieser Tafel für den Preis von zwei Talenten.[354] Auch in unserer Zeit fehlt es nicht an [Malern] die sich von der Blumenmalerei angezogen fühlen wegen der Leichtigkeit, mit der sie einem gelingt, und durch das Vergnügen, das sie einem durch ihre Vielfältigkeit bereitet. Zu denen, die dies mit Ausdruckskraft und Geschicklichkeit gemacht haben, zählt Juan van der Hamen y León[355], Leibgardist von König Phillip IV.

[Bass. 510]

Plinius, Buch 35, Kap. 11

[Bass. 511]

[20] Für diese Gattung ist die Ölmalerei geeigneter, da man viele Male retuschieren und mit der Feinheit der Farben die wirkliche Imitation der

---

[351] Bassegoda deutet die Erwähnung dieser populären sevillanischen Heiligenfigur mit der großen Nachfrage nach Kopien derselben (Pacheco, Ed. Bassegoda 1996, S. 509, Anm. 1).

[352] Vermutlich handelt es sich um den Haarlemer Floris van Dijck (*1575, † 1651), Stilllebenmaler, mit latinisierten Namen auch als Florentius Dikius bekannt, den Pacheco in Florencio abändert. Da ihn van Mander nicht erwähnt, kennt Pacheco ihn möglicherweise durch das Porträt in der vergrößerten Ausgabe der *Effigies* von Lampsonius (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 509-510, Anm. 2).

[353] Die stilllebenhafte Darstellung von Lebensmitteln (Tiere, Früchte usw.) war seit hellenist. Zeit beliebt (»Xenion«) und bezog sich wohl urspr. auf Weihgeschenke. Beispiele sind u. a. aus Pompeji erhalten. Berühmt waren die Blumen-S. des Pausias (4. Jh. v. u. Z.) (Lexikon der Antike, Eintrag: *Stilleben*).

[354] Deckt sich mit Plinius, Ed. König, XXXV, 125: „*Als junger Mann liebte er [Pausias aus Sikyon] seine Mitbürgerin Glykera, die Erfinderin der Kränze, wetteiferte mit ihr und brachte jene Kunst durch deren Nachahmung zu einem äußerst mannigfachen Wechsel [in der Darstellung] der Blumen. Schließlich malte er sie auch selbst sitzend mit einem Kranz, und dieses zu den berühmtesten zählende Bild wird „die Kranzflechterin*“ *[stephanoplókos], von anderen „die Kranzhändlerin“ [stephanópolis] genannt, weil sich Glykera in ihrer Armut durch den Verkauf von Kränzen den Unterhalt bestritten hatte. Eine Kopie dieses Bildes, apógraphon genannt, kaufte L. Lucullus für zwei Talente an den Dionysyen zu Athen*“.

[355] Juan van der Hamen y León (*1596, † 1631), war wegen seiner flämischen Abstammung Mitglied in der *guardia de Arqueros flamencos*, die es seit Karl V. gab. Bassegoda hält es für möglich, dass sich Pacheco und van der Hamen persönlich kannten (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 511, Anm. 4). Zum Thema der Maler, die gleichzeitig den Beruf eines Soldaten ausübten, s. Vizcaína 2006, S. 356-360.

natürlichen Blumen erlangen kann. Man kann bei den Vasen aus Glas, Ton, Silber und Gold und den Körbchen, in die die Blumen für gewöhnlich platziert werden, und bei der Wahl des Lichtes, der Verkleinerung und dem Abstand dieser Dinge untereinander [wahre] Meisterschaft finden. Manchmal vergnügen sich auch gute Maler mit ihnen, allerdings ohne großen Ruhm, wie wir weiter unter sehen werden, wenn wir den Rang dieser Malereien behandeln.

[21] Früchtemalerei ist ähnlich, obwohl sie größere Fähigkeit verlangt und die Imitation schwieriger ist, da sie manchmal auch in ernsten Historien dient. Blas de Prado[356] malte sie sehr schön, und als er auf Anordnung des Königs nach Marokko ging, nahm er einige sehr gut gemalte Leinwände mit Früchten mit, die ich sah. Sein Schüler, Padre Juan Sánchez Cotán, war auf diesem Gebiet sehr berühmt, bevor er Mönch in der Kartause von Granada wurde.[357] Antonio Mohedano malte sie sehr schön, wie es die Festons zeigen, die er in Freskotechnik im Kreuzgang von San Francisco malte.[358] Alonso Vásquez wollte nicht zurückstehen, wie er auf der berühmten Leinwand von Lazarus und dem reichen Geizhals bewies, die heute der Herzog von Alcalá besitzt. Auf einer Anrichte mit Trinkbechern aus Glas, Silber und Ton platzierte er eine große Vielfalt an Essbarem und weiteren Früchten und eine kupferne Karaffe, die zum Kühlen in Wasser gestellt war, alles mit viel Geschick und Genauigkeit gemalt. Er tat aber etwas, was andere Früchtemaler nicht tun, und zwar malte er die Figuren genauso vollkommen, wie die übrigen Dinge.[359] Auch ich habe mich hierin und in der Blumenmalerei, die ich als nicht sehr schwierig beurteile, probiert. Juan van der Hamen y León malte sie äußerst schön und die Süßspeisen noch schöner. Diese gelangen ihm besser als die Figuren und Portraits, die er malte, und verschafften ihm - zu seinem Kummer - größeres Ansehen.[360] Deshalb denke ich, dass große Maler sie bisweilen in ihren Historien verwenden können, solange sie dem Lebendigen, wie Figuren und Tieren, durch die man höheres Ansehen erhält, mehr Aufmerksamkeit schenken. Da man bei dieser Malerei keine weiteren Regeln aufstellen kann als die, dass man feine Farben verwenden soll und genauestens imitieren muss[361], gehen wir über zur unterhaltsamen Landschaftsmalerei und beenden dieses Kapitel.

Früchtemalerei

[Bass. 512]

[22] Landschaftsmalerei ist heutzutage sehr in Brauch, und viele begnügen sich mit ihr. Besonders die Flamen neigten sehr dazu, wobei sie Tempera und Öl für die Darstellung von Himmel, ländlichen Gegenden, Feldern, Gärten und Flüssen verwendeten. Unter den vielen Landschaftsmalern war Paul Brill sehr gefeiert, ein Mann von großer Erfindungskraft, Fähigkeit und heiterem Kolorit. Auch Italien entbehrt nicht dieses Ruhmes, da es dort Gerónimo Muciano gab, dessen Manier nach allgemeiner Empfindung die glanzvollste im

Landschafts-malerei

---

[356] Blas de Prado (* ca 1545, † 1599).

[357] Der Maler Juan Sánchez Cotán (*1560, † 1627) aus Toledo gilt als einer der Schöpfer der *bodegones* in der spanischen Malerei. Nach seinem Eintritt 1603 in den Kartäuserorden widmete er sich vornehmlich religiöser Kunst (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 511, Anm. 6).

[358] Diese Arbeit, die nicht erhalten ist, führte er zusammen mit Alonso Vázquez im großen Kreuzgang des Klosters de San Francisco aus. Seine Fähigkeiten als Stillebenmaler hat Mohedano in zahlreichen anderen Gemälden bewiesen (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 511, Anm. 7).

[359] Der Verbleib des Gemäldes ist heute ungeklärt, eine Abbildung ist in Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 510, abgedruckt.

[360] Schüler von Cotán (Kindlers Malereilexikon, Eintrag: *Cotán, Fray Juan Sánchez*).

[361] Im Gegensatz zu Pacheco stellt Palomino in Buch 5, Kapitel 7, *[9]* ff, zahlreiche akribische Vorschriften auf, die es bei der Herstellung eines Blumenstillebens einzuhalten gilt. (siehe Scheffler 2000a, S. 133 ff).

Landschaftsmalen war. Mit Geschick gefolgt von César de Abasia, von dem es Antonio Mohedano übernahm. Landschaften sind ein Teil der Malerei, den man nicht verachten darf.

[23] Beim Landschaftsmalen geht man folgendermapen vor: Ist die Leinwand vorbereitet, muss man sie beim Zeichnen in drei oder vier Entfernungsebenen oder Bildebenen einteilen. In den Vordergrund, in den man die Figur oder den Heiligen platziert, kommen die großen Bäume und Felsen, wobei man sich nach der Größe der Figur richten muss. In den Mittelgrund malt man kleinere Bäume und Häuser, in den Hintergrund noch kleinere und in die vierte Bildebene, in der sich die Berge mit dem Himmel verbinden, schließt man mit der stärksten Verkleinerung ab. Auf die Zeichnung folgt die Untermalung oder die Anlage von Licht und Schatten, die manche mit Weiß und Schwarz machen, obwohl ich es für besser halte, gleich richtig zu malen, da die Smalte dann leuchtender bleibt. Wenn man die ausreichende Menge oder lieber mehr mit Lein- oder Nussöl temperiert und dann reichlich Weiß zugibt, wird daraus ein lebhafter, keinesfalls dunkler Farbton, der auch lieber etwas ins Helle gehen sollte, da er mit der Zeit nachdunkelt. Aus diesem Grundton macht man mit Weiß noch zwei weitere helle Farbtöne. Davon soll der eine heller als der andere sein, so dass sie sich unterscheiden. Danach mischt man aus Karmin und Weiß einen rosafarbenen Ton, heller als die blauen. Strebt man einen Sonnenuntergang oder einen Sonnenaufgang an, kann man noch einen helleren Ton als den beschriebenen aus Weiß und Ocker mischen. Sind die Farbtöne fertig angemacht, verteilt man sie folgendermaßen: Dicht an den Bergen vermalt man den Farbton aus Ocker und Weiß. An diesen Farbton schließt sich nach oben etwa gleichviel vom rosafarbenen an. Nach diesem kommen die Blautöne, wobei man ganz oben mit dem dunkelsten abschließt. Es sei angemerkt, dass alle jeweils mit dem benachbarten ganz zart verschmolzen werden müssen.[362] Im Himmel mag es helle Wolken geben, wofür man dem Smaltemischton etwas Karmin und anderen etwas Schwarz zumischt. Die Lichter setzt man mit demselben Rosa, mancherorts mit Weiß und Ocker und das muss auf der Höhe des Horizonts sein, durch dessen Licht die Wolken beleuchtet werden. Ist der Himmel, der die obere Hälfte der Leinwand einnimmt, fertig, malt man die Erde, wobei man mit den Bergen beginnt, die sich mit ihm vereinen. Diese malt man mit dem hellsten Farbton aus Smalte und Weiß, der etwas dunkler, als der Horizont sein muss, da die Erde immer etwas dunkler als der Himmel ist, vor allem, wenn die Sonne dort steht. Die Berge müssen ihre Lichter und Schatten bekommen, denn im unteren Teil werden später, beim Ausmalen, für gewöhnlich kleine Städte und Bäume dargestellt. Wenn man dann die Leinwand weiter hinuntergeht, kommen die größeren Häuser oder Städte und Bäume, die man mit Azurit malt, weil es besser zu dieser Entfernungsebene passt. Dieses Blau muss man mit Weiß mischen, und zum farbigen Absetzen einiger [Bäume] mischt man ein bisschen Bleizinngelb zu, was jenen Bereich etwas grünlicher färbt. Wenn man hier Häuser malt, muss man ein wenig Schwarz oder rote Erde zumischen, so dass sie sich von denen im oberen Bildteil absetzen und besser in diese Entfernungsebene passen. Je mehr man sich dem Vordergrund nähert, desto größer müssen die Häuser und Bäume werden. Falls gewünscht, können sie den Horizont auch überragen. Diese Bäume kann man mit grüner Farbe aus Aschen oder *azul de costra* malen, und sie sollten genügend dunkle Bereiche haben, um sich von den hinteren abzusetzen. Man kann einige Lichter aus Wau und Bleizinngelb aufsetzen,

[Bass. 513]

Wie man eine Landschaft anordnet

[362] In Kapitel 5, *[26]*, schreibt Pacheco, dass im Himmel die Farben nicht verschmolzen werden müssen.

damit sie etwas heiterer wirken. Falls sich zu ihren Füßen Wasser befinden sollte, können sie darin, wie in einem Kristallspiegel, reflektiert werden. Befinden sich dort Häuser, Gräser oder Felsen, muss man diese auch auf den Kopf gedreht sehen. Die Steine müssen Lichter haben, die sich ebenfalls im Wasser widerspiegeln. Falls sich in diesem Bereich Figuren befinden, müssen sie so angepasst werden, dass sie zu einem Baum oder einem Haus passen. Weder dürfen die Bäume genau umrissen und fein getupft werden, noch dürfen die Farben so dunkel wie im Vordergrund sein, aber dunkler als die hinteren.

[Bass. 514]

[24] Der Vordergrund, in den die Figur platziert wird, muss als Erstes gezeichnet und als Letztes untermalt und ausgemalt werden, da man das Werk mit dem würdigsten und wichtigsten Teil abschließt. Die Bäume, die hier gemalt werden, müssen vom Boden bis hoch in den Himmel reichen, da an ihnen, als der Teil, der als Erstes betrachtet wird, alle anderen Entfernungen festgemacht werden. Man kann sie mit Schwarz, Umbra, ein wenig Grünspan, Wau und den hellen Tönen untermalen, ohne dabei Blattformen zu gestalten, weil man diese später besser herausarbeiten kann. Beim Stupfen der Blätter kann man bequem einige vertrocknete unter die grünen mischen. Noch besser wird es, wenn sie echten Blättern bekannter Bäume ähneln, und bei den Stämmen verhält es sich genauso, da sie sich im Hauptteil befinden und dort auch die Figur ist. Die Gräser am Boden in diesem Bereich müssen, da sie näher am Betrachter sind, naturgetreu dargestellt werden, was großen Lobes wert ist.

[25] Das Ausmalen der Landschaften muss mit denselben Farben [der Untermalung] gemacht werden. Dabei malt man in den Bergen einige Schluchten oder Bergspitzen mit dem hellsten Farbton aus Smalte und Weiß und entwirft einige Bäumchen und Städte, die heller oder dunkler sein können, mit derselben Farbe. Dann setzt man einige rosafarbene Lichter und mancherorts mit Weiß und Ocker, auch in den Bergen, so als wären sie mit dem Licht des Horizontes überarbeitet, bis man weiter unten die etwas deutlicher geformten aus Blau und Weiß setzt. Dann kommen die grünen [Lichter], die bestimmter sind und die ausgearbeiteteren Häuser, wobei man die Gebäude bis zu einem bestimmten Punkt ausführt und dabei beachtet, immer vom Himmel und vom entferntesten Punkt aus das Überarbeiten zu beginnen und von dem Entfernten immer dichter zum Vordergrund zu kommen. Das macht man, damit sich die Farben fortwährend in Farbintensität und Kontrast steigern. Man darf nicht vergessen, dass der Himmel, die Berge und auch die Wolken gleich von Anfang an mit Sorgfalt gemalt werden müssen, da sie später mit einer Retusche vollendet werden. Denn vermalt man die Smalte zwei Mal, wird sie – wie wir anmerkten - grün.

[26] Gelegentlich wird ein Gewitter auf dem Meer gemalt, wobei der Himmel trüb sein soll, mit Weiß und Schwarz, genauso die Wolken. Das blau gefärbte Wasser malt man mit *azul baxo* und gekräuselten, aufgerichteten Wellen, die in Schaum enden und sich auf dem Meeresufer ausbreiten, was gewöhnlich Sandflächen mit einigen Muscheln oder Schnecken sind, die mit Umbra und Weiß und stellenweise mit Schwarz, Weiß und roter Erde gemalt werden.

[27] Es werden auch brennende Städte gemalt, wie Troja, mit Lichtern im Meer, an Land und auf den Schiffen, was großes Geschicklichkeit und Einhaltung der Regeln erfordert. Hier muss man die Reihenfolge der Verkleinerung und der verschiedenen Lichter, die wir andernorts behandelten, einhalten (Buch 2, Kap. 10).

[28] Bei einer Schneelandschaft geht man, was die Entfernungen betrifft, genauso vor wie bei den anderen Landschaften, jedoch müssen die Bäume ohne Blätter und die Stämme ausgetrocknet dargestellt werden. Die oberen Enden der Gegenstände werden aber alle mit Weiß gehöht, auch wenn sie

ihre dunklen Farben behalten. Die Berge sind aus Smalte und Weiß. Dinge, die räumlich näher sind, werden kraftvoller, solche in Entfernung verkleinert gemalt, genau wie bei den übrigen Landschaften. Drei Flamen, die unsere Stadt beehrten, waren hierin äußerst geschickt: Martin, Tomas und Adrian.[363]

[29] Hierzu zählt auch noch die prächtige Schiffs- und Flottenmalerei, in der der Flame Hendrik Vroom[364] sehr geschickt war. Von ihm wird erzählt, dass er ein reicher Händler war und bei einem Schiffsunglück, bei dem er anwesend war, sein Vermögen verlor. Seitdem malt er Schiffe und Gewitter und wurde zum Berühmtesten seiner Zeit, weshalb sein Porträt in die Reihe der berühmtesten Maler Flanderns gehört. Diese Bildgattung war der ehrwürdigen Antike nicht unbekannt, denn Ludio war der erste, der in heiterer Manier Villen, Säulenhallen und Orte mit Bäumen, Gärten, Wäldern, Hügeln, Fischteichen, Flüssen, Gewässern, Schlachten und allem, was man sich in dieser Gattung nur wünschen konnte, ausmalte. Man sah verschiedene Gestalten, die über das Meer schifften oder sich über Land in Wagen oder zu Pferde fortbewegten; andere die fischten, jagten, Weinlese hielten oder vielen anderen Tätigkeiten nachgingen.[365] Damit die Maler nach den höheren Dingen streben, schließt Plinius mit folgenden ernsten Worten: „Aber im Vergleich zu jenen, die auf Tafeln malten, ernteten diese Künstler nur wenig Ruhm, denn jene erhielten mehr Hochachtung unter den Alten“, und er fügt an: „weder gab es Malerei von Apelles auf Wänden, noch gefiel es ihm, darauf zu malen“[366].

Plinius, Buch 35, Kap. 10

[Bass. 515]

[Bass. 516]

[363] Die drei Maler sind bislang nicht identifiziert (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 514, Anm. 13).

[364] Hendrick Vroom (Haarlem, *1566, † 1640) war Spezialist für Seestücke. Sein radiertes Porträt ist bei Lampsonius, Ed. Hondius 1610 abgedruckt. (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 515, Anm. 14).

[365] Deckt sich mit Plinius, Ed. König, XXXV, 116: „*Auch Spurius Tadius, zur Zeit des göttlichen Augustus, soll nicht fortgelassen werden, der als erster die anmutigste Wandmalerei schuf, Landhäuser und Säulenhallen und Gartenanlagen, Haine, Lustwälder, Hügel, Fischteiche, Kanäle, Flüsse, Gestade und was man sich nur wünschte, sowie verschiedenartige Gestalten von Spaziergängern oder Schiffsreisenden und solchen, die zu Land auf Eseln oder Wagen sich zu ihren Landhäusern begeben, ebenso auch Fischer, Vogelsteller oder Jäger oder auch Winzer.*“

[366] Deckt sich mit Plinius, Ed. König, XXXV, 118: „*Die Künstler haben aber nur dann Ruhm erlangt, wenn sie auf Tafeln malten. Die Einsicht früherer Zeiten erscheint uns darin umso verehrungswürdiger. Denn man schmückte nicht Wände nur für die Eigentümer, und nicht Häuser, die nur an einer Stelle stehen müssen und bei einem Brand nicht entfernt werden können. Protogenes war mit seinem Häuschen in seinem kleinen Garten zufrieden; im Hause des Apelles befand sich keine Malerei auf den getünchten Wänden. Noch nicht gefiel es, die ganzen Wände farbig zu behandeln; die Kunst von ihnen allen stand im Dienste der Städte, und der Maler gehörte der ganzen Welt.*“

Kapitel VIII
Von der Tiermalerei, der Vogel- und Fischmalerei, vom *bodegón* und von der geistreichen Erfindung der Portraitmalerei nach dem Leben

[1] Das letzte Kapitel endete mit einem Zitat von Plinius, das besagt, dass Apelles kein Gefallen am Bemalen von Wänden fand, weder in Tempera noch in Fresko. Das hat seine Rechtfertigung, denn ein so großer Künstler würde sich dieser Arbeit niemals aus Furcht vor den Schwierigkeiten verweigern; da er, wie wir sagten (Buch 1, Kap. 6), der größte Künstler seiner Zeit war und die Freskomalerei, die männlichste Malerei ist, und die am meisten Entschlossenheit erfordert. Vielleicht mied er sie wegen der Unbequemlichkeit der Gerüste und der körperlichen Arbeit und weil er die Ruhe bevorzugte, die er in seiner abgelegenen Werkstatt fand. Begünstigt und oft besucht von Alexander dem Großen, wäre es auch nicht recht gewesen, einen so großen König durch Abwesenheit zu beleidigen.

[2] Unsere Absicht weiter verfolgend, wollen wir nun besprechen, wie wichtig für den universellen Maler das wirklichkeitsgetreue Nachbilden der vielgestaltigen Vögel und Tiere ist, von denen manche in der Malerei so häufig sind, dass es unmöglich ist, ohne sie auszukommen. Zum Beispiel das Pferd, der Löwe, der Stier, der Adler und andere, deren Proportionen und Teile wir schon weiter oben beschrieben haben (Buch 2, Kap. 7) und die der fleißige Meister, nach der Natur studiert, auf Leinwandstücke [gemalt] haben sollte, um sie bei Gelegenheit zu verwenden, damit er nicht – wie manche- anstatt eines Lammes eine Katze oder einen Hund malt. Das sind keine Dinge, die einem allein durch Praxis gelingen, deshalb sollte man Hilfe bei Bassanos Werken suchen, der hierin exzellent war, sogar so exzellent, dass es bisweilen sicherer ist, seine Tiere abzumalen, statt nach der Natur zu arbeiten, da er sie in einfacher und praktischer Art verkleinert hat. Will der Maler sie nach der Natur malen, sollte er Bassanos Art der Farbgestaltung folgen, in der dieser nicht nur Studien für alle möglichen Tiere, Vögel und Fische durchgeführt hatte, sondern auch für Kupferkessel, verschiedenes Geschirr und für die Darstellung eines jungen Mannes, einer Frau, eines erwachsenen und eines alten Mannes, die er, wie bereits gesagt (Buch 2, Kap. 11), in allen seinen Historien verwendete, auch wenn sie unterschiedlich hätten sein sollen - worin wir ihm nicht folgen wollen. Dasselbe machte er mit den Tieren, und zwar mit der Lebendigkeit, die wir besonders an den berühmten sechs originalen Leinwänden sehen können, die Don Melchior Maldonado in der hiesigen Stadt besaß, bei denen ich mich immer an die über das Wasser der Sintflut miauende Katze erinnere.

[Bass. 517]

Tier- und Vogelmalerei

[3] Dieser Bildgattung hat unser Pedro Orrentes[367] in Spanien Ansehen verliehen, wenngleich er sich in der Art von Bassano unterscheidet und über

[367] Nach Bassegoda ist dies die älteste Erwähnung Pedro Orrentes (*1599, † 1645) in der spanischen Kunstliteratur. Pacheco verweist bereits auf die Verbindung zwischen ihm und den Bassanos, die später auch Thema bei Jusepe Martínez und Palomino sind. Pacheco dürfte Orrente und dessen Werke durch seinen Aufenthalt in Toledo 1611 gekannt haben (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 517, Anm. 2). In Orrentes Bildern macht sich deutlich der Einfluß venezianischer Maler bemerkbar. Einige seiner Biographen vermuten, er sei nach Venedig gereist und dort Bassanos Schüler gewesen. Doch ist diese Reise nirgends verbürgt. Wahrscheinlicher ist, daß er Bassanos Werke in Spanien, wo sie damals in großer Anzahl zu sehen waren, studierte und nachahmte. Tatsächlich ist Bassanos Vorbild besonders in Orrentes

die direkte Kenntnis [Orientierung an] der Natur seinen eigenen Stil mit neuem Lob und Ruhm schafft, was nicht nur zu seinem Nutzen, sondern auch zu dem vieler Maler war, die von ihren Kopien mit kühnen und sehr natürlichen Landschaften im italienischen Stil, leben.[368]

[4] Andere widmeten sich der Fischmalerei mit großer Vielfalt, wieder andere den toten Vögeln und Jagdstücken, manche den *bodegones* mit verschiedenen Speisen und Getränken und wieder andere den lächerlichen Figuren mit unterschiedlichen und hässlichen Subjekten, um Gelächter auszulösen.[369] Alle diese Sachen sind, wenn sie gut gemacht sind, unterhaltsam und beweisen Geschick in der Komposition und der Lebendigkeit. Es stimmt allerdings, dass das Abmalen toter Fische, Vögel und anderer Dinge leichter gelingt, da sie in der anfangs ausgewählten Stellung alle Zeit, die der Künstler wünscht, verharren. Bei allen Esswaren oder Getränken verhält es sich genauso, wie auch bei den Gefäßen und Früchten. Sind die Dinge aber lebendig, so verlangen Fische, Vögel oder [andere] Tiere dem Maler mehr Aufmerksamkeit ab, da er die natürlichen Bewegungen darstellen muss. Laufende und wiehernde Pferde, keuchende Hunde mit schäumenden Mäulern, die Köpfe von Kälbern angreifen (wie es ein neuer flämischer Maler macht, der diesen Sachen zugetan ist)[370]. Fray José de Sigüenza rühmt auf dem Bild der hl. Anna von El Mudo[371] den [dargestellten] Streit um einen Knochen zwischen einem Hündchen und einer Katze, die derart jähzornig und echt gemalt waren, dass auf sie die Worte jenes geistreichen Dichters zutreffen, und er zitiert zwei Verse von Marcial über das Portrait Issas, seiner geliebten kleinen Hündin. Den beiden Versen möchte ich fünf weitere voranstellen, um diesem Gedanken noch mehr Nachdruck zu verleihen, und mit der glücklichen Version unseres Antonio Ortiz Melgarejos[372] beenden: …

Historia de S.Gerónimo, Diskurs 3, Buch 4

[Bass. 518

Schäferszenen und Landschaften unverkennbar (Kindlers Malereilexikon, Eintrag: *Orrente, Pedro de*).

[368] Scheffler deutet diesen eher schwer zugänglichen Textabschnitt so, dass sich Orrente von Bassano dahingehend unterscheidet, dass er sich direkt(er) an der Natur orientiert (was bei Pacheco ja ein Topos ist) und dass Orente, durch Bassanos Vorbild, als einer der ersten Maler in Spanien vormals bildunwürdige Themen (Nutztiere, Haushaltsgerät, Landschaften etc.) darstellt und auch andere Maler animiert, sich dieser Thematik anzunehmen, bzw. Bilder von Bassano nach Kopien oder Variationen Orrentes zu kopieren. Am wahrscheinlichsten ist, dass sich Pacheco auf die Werkstatt Orrentes in Toledo bezieht, die er 1611 besuchte und aus der zahlreiche solcher Bilder hervorgingen. (Schrift. Mitteilung von F.Scheffler, 18.Nov. 2006).

[369] Hier dürfte die mit Bambocciade bezeichnete Genremalerei gemeint sein. Der kunstsammelnde Fernando Enríquez de Ribera, III. Herzog von Alcalá, wurde durch einen Aufenthalt in Rom zu einem der ersten spanischen Förderer dieser Malerei (Morán 1997c, S. 28). Nach Scheffler hat die textliche Nähe, die Pacheco an dieser Stelle zwischen *bodegones con diferencia de comida y bebida* und *figuras ridiculas* schafft, zu dem Missverständnis geführt, dass der Begriff *bodegón* bereits im kunstterminologischen Sprachgebrauch des 17. Jahrhundert ausschließlich ein spanisches Küchenstück mit Personeninventar benennt (siehe Scheffler 2000, S. 99 ff und S. 63 ff).

[370] Hier dürfte es sich um Frans Snyders (*1579, † 1657) handeln. Es ist auch vorstellbar, dass seine Werke bis nach Sevilla oder Madrid gelangten und Pacheco sie kannte (Pacheco, Ed. Bassegoda, S. 517, Anm. 3).

[371] Juan Fernández de Navarrete, el Mudo (* ca.1526, † 1579).

[372] Wenngleich sehr wenig über den Literaten Antonio Ortiz Melgarejo bekannt ist, weiß man, dass er mit Juan de Arguijo, Juan de Jáuregui und Pacheco befreundet war. Er schrieb u.a. ein Gedicht zu Pachecos „Jüngstem Gericht" (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 339, Anm. 37).

Buch 35, Kap. 10

[Bass. 519]

[5] Finden wir vielleicht einen antiken Maler der sich solch gewöhnlichen und lächerlichen Dingen gewidmet hätte? Anscheinend ja, denn Plinius] erwähnt einen Dionysios, mit Beinamen *Antropógrafo* genannt, der lediglich Figuren mit scherzhaftem Ruf malte, darunter ein bekannter Mann von lächerlicher Erscheinung, der sich Gryllos nannte, von dem der Name grylloi für diese Bildgattung stammt. Gemäß demselben Zitat malte auch Peiraïkos einfache Dinge, wie Barbierstuben, Läden, Esswaren und ähnliches, weshalb ihm der Name *riparógrafo* verliehen wurde.[373] Diese Malereien erregten Vergnügen, und der Maler erlangte hierin höchsten Ruhm.

[6] Auch die Nachtstücke müssen als schwierige Unterfangen gepriesen werden. Bassano und andere taten sich hierin hervor, und kürzlich bewies sich darin auch ein berühmter Flame mit der Verleugnung Petri.[374]

[7] Ja, und die *bodegones*, sollen sie etwa nicht geachtet werden? Aber natürlich, und sie verdienen größte Wertschätzung, wenn sie so gemalt sind, wie mein Schwiegersohn sie malt, der so großartig hierin ist, dass kein Platz mehr bleibt für jemand anders. Denn mit den Grundsätzen und den Portraits, von denen wir später noch sprechen werden, gelang ihm die wirklichkeitsgetreue Nachbildung des Modells und durch sein bedeutendes Beispiel ermutigte er viele[375]. Auch ich wagte mich daran, als ich in Madrid war, im Jahre 1625. Um einen Freund zu erfreuen, malte ich für ihn eine kleine Leinwand mit zwei Figuren nach der Natur, mit Blumen, Früchten und weiteren Kleinigkeiten, die heute mein gelehrter Freund Francisco de Rioja besitzt. Es gelang mir so gut, dass die übrigen Dinge aus meiner Hand daneben wie gemalt wirkten.[376]

[8] Wenn die Figuren Kraft haben, gut gezeichnet und farbig gestaltet sind, lebendig wirken und den anderen Dingen, die in den Gemälden nach der Natur gemalt sind, wie gesagt, entsprechen, tragen sie dem Künstler höchsten Ruhm ein. Denn in dem Gemälde von El Mudo, das den Streit oder das Spiel der Katze mit dem Hund darstellt, malte er auch ein Rebhuhn, das –so derselbe Autor [Sigüenza]- wegflöge, wenn wir es fangen wollten. Aber schon davor lobte er in hohem Maß die Figuren und Köpfe in dem Gemälde, besonders die der hl. Anna und des hl. Josef. Von der hl. Anna sagt er, dass

[Bass. 520]

---

[373] Deckt sich mit Plinius, Ed. König, XXXV, 112-114: „*Denn es ist sinnvoll, hier diejenigen Künstler anzuführen, die mit dem Pinsel in der Genremalerei berühmt sind; zu ihnen zählt Peiraïkos, der in der Kunst nur wenigen nachzustellen ist. Ich weiß nicht, ob er sich vorsätzlich abgesondert hat, weil er sich nur von gewöhnlichen Gegenständen leiten ließ und doch gerade in diesem Kleinen den höchsten Ruhm erwarb. Er malte Barbierstuben und Schusterwerkstätten, Esel, Gemüse und Ähnliches und erhielt deshalb den Beinamen „Schmutzmaler"; aus diesen Werken spricht vollendetes Vergnügen, so dass sie zu höherem Preis verkauft wurden als die größten [Bilder] von vielen. Dagegen überdeckte, sagt Varro, ein Gemälde des Serapion alle Vorbauten des Maenius [=Balkone] unter den alten Verkaufsläden. Dieser arbeitete vorzüglich als Theatermaler, konnte aber einen Menschen nicht darstellen. Dionysios dagegen malte nichts anderes als Menschen und erhielt daher den Beinamen „Porträtmaler" […]Antiphilos […] malte für Leute mit Humor auch [einen Mann] von lächerlichem Aussehen mit dem Namen Gryllos, wonach man diese Gattung der Malerei grylloi nannte.*"

[374] Nach Bassegoda handelt es sich hier möglicherweise um ein Gemälde von Nicolas Tournier, das sich heute im Prado befindet oder um das heute in der Kathedrale von Sevilla befindliche Gemälde eines anonymen Malers (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 519, Anm. 7).

[375] Die Verteidigung des Naturalismus und der Arbeiten von Velázquez belegt die offene Geisteshaltung Pachecos (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 519, Anm. 8).

376 Nach Bassegoda ist dieses Gemälde nicht erhalten (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 519, Anm. 9).

„*trotz des hohen Alters Beweise zu erkennen sind, dass sie schön gewesen ist, was für ein Gemälde erstaunlich ist, da dies in der Wirklichkeit schon schwer ist. Den Kopf des hl. Josef kann man gar nicht genug loben. Es heißt, er sei nach einem lebenden Modell gemalt, und ich weiß nicht, ob die Natur nochmals eine so schöne Sache hervorgebracht hat wie den Kopf dieses Heiligen*." Soweit dieser Autor.

[9] Das war Zeuxis nicht gelungen, als er den jungen Mann malte, der auf dem Kopf Trauben trug, zu denen Vögel flogen, um davon zu essen. Zornig auf sein Werk sagte er deshalb: „*Die Trauben habe ich besser gemalt als den jungen Mann, denn wäre er perfekt, hätten die Vögel Angst, sich den Trauben zu nähern*".[377] An dieser Tatsache ist gut zu erkennen, wie ungeduldig große Maler werden können, wenn Betrachter ihrer Bilder die unwichtigsten Dinge wahrnehmen und feiern und das Wesentliche wegen solcher Kindereien vergessen. Pedro Mexía berichtet, dass Estrabón im 14 Buch erzählt, wie Parrasio auf der Insel Rhodos einen Satyr neben einer Säule malte, auf der ein Rebhuhn saß, welches dem Rest derart überlegen war, dass das ganze Volk die restliche Malerei übersah und nur noch das Rebhuhn lobte. Andere lebende Rebhühner wurden herbeigeschafft, die das gemalte Rebhuhn umwarben und ihm vorsangen. Das hielt der Künstler nicht aus und bat um die Erlaubnis, es abzukratzen, da es durch seine Vortrefflichkeit die restliche Malerei zunichte mache. Damit es auch nicht an einem modernen Beispiel fehle: Der Pfründner Pablo de Céspedes malte ein großartiges Gemälde vom Abendmahl unseres heiligen Christus, welches ich in der Hauptkirche von Córdoba sah. Als er es noch bei sich zuhause hatte, feierten die, die es sahen, ein darin gemaltes Gefäß, ohne die vollkommene Naturnachahmung des Übrigen zu beachten. Als er merkte, dass alle ihren Blick nur noch auf diese Nebensächlichkeit lenkten, rief er seinem Lehrling wütend zu: „*Andrés, wisch mir nachher diesen Krug weg und nimm ihn fort von hier. Ist es möglich, dass niemand die vielen Köpfe und Hände wahrnimmt, für die ich all mein Studium und alle meine Sorgfalt aufgewendet habe und alle sich dieser Ungehörigkeit hingeben?*"[378]

Plinius, Buch 35, Kap. 10

[Bass. 521]

Silva de varia ección, Kap. IX

[10] Genug der Beweise dafür, dass man sich den größeren und schwierigeren Dingen widmen soll wie den Figuren und sich vor ähnlichen Ablenkungen hüten soll, die von den großen Meistern schon immer verachtet wurden. Wenngleich manche sie absichtlich suchen, wie es in den talentvollen Einfällen von Hieronymus Bosch der Fall ist, mit den vielfältigen Schmorbraten, zu denen er seine Teufel machte und dessen Erfindungsgeist unserm König Phillip II. so sehr gefiel, wie es die zahlreichen Werke, die er von dieser Gattung sammelte, beweisen. Aber meiner Meinung nach ehrt ihn der Padre Fray José de Sigüenza übergebührlich, wenn er aus diesen ausschweifenden Phantasien eine christliche Geheimlehre machen will, zu der wir die Maler nicht einladen wollen.

4.Teil der Hist. de S. Ger.

[11] Fahren wir fort mit der angenehmen Materie der Portraits, wofür wir die Feder dünner schneiden, da sie hier gute Verwendung findet.

[12] Es wird Zeit , dass wir nun, da wir so viele Dinge erledigt haben, uns mit dem Portraitieren befassen, einem Teil der Malerei, der so angenehm und

[Bass. 522]

---

[377] Deckt sich mit Plinius, Ed. König, XXXV, 66: „ *Zeuxis soll auch später einen Knaben gemalt haben, der Trauben trug; als Vögel hinzuflogen, trat er erzürnt mit der gleichen Aufrichtigkeit vor sein Werk und sagte: "Die Trauben habe ich besser gemalt als den Knaben, denn hätte ich auch mit ihm Vollkommenes geschaffen, hätten sich die Vögel fürchten müssen.*"

[378] Diese Anekdote stammt von Céspedes. Das Gemälde wurde 1595 gemalt und befindet sich heute in der Kathedrale von Córdoba (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 521, Anm. 13).

Von der großartigen Erfindung der Portraits und seiner Bestandteile

ehrenwert ist, dass selbst die guten Erfindergeister sich ihrer annehmen. Das erste, was uns dazu in den Sinn kommt, ist, zu ermitteln, ob es für den guten Maler wesentlich ist, Portraits zu malen.

[13] Wissenschaftlich und mit aller Deutlichkeit gesprochen ist es gewiss, dass die Größe der Malkunst sich nicht auf das Portraitieren beschränkt, wie wir im ganzen Diskurs unserer Bücher gesehen haben. Denn die in so vielen Akademien betriebenen umfangreichen Zeichenstudien, die Größe der Vorstellungskraft und der herrlichen Ideen, die Kenntnis der Anatomie des menschlichen Körpers, der Symmetrie und der Proportion der einzelnen Teile zum Ganzen, der Perspektive zum Verkleinern der Gegenstände, die Kenntnis der Architektur, die große Fülle von Anleitungen für Zeichnung und Kolorit streben nach größeren und schwierigeren Dingen als danach, einen Kopf nach einem Modell zu malen. Es hat viele und tüchtige Maler gegeben, denen ein Ansehen als Porträtist zu erlangen nichts bedeutet, die sich dieses aber in höchstem Maße durch ihre Erfindungen von heiligen und profanen Historien verdienten. Zum Beispiel Michelangelo, der sich der größten Schwierigkeiten der Malerei und der Architektur annahm, wobei er wie ein Engel hoch über die am schwersten zu besiegenden Dinge, wie die Vollkommenheit des menschlichen Körpers, der Muskeln, Umrisse, Profile und schwierigen Verkürzungen, hinwegflog.

[14] Weder Polidoro da Caravaggio, ein Maler mit großen Fähigkeiten war Portraitist, noch Julio Romano, weder Perino, noch Parmigiannino, Andrea del Sarto, Correggio, Caravaggio, Jacobo Tintoretto oder Francisco Flores, Hemesquerque oder andere in Flandern. Weder El Mudo noch Peregrino Tibaldi (im Zeichnen der Vater aller im Escorial), noch Becerra, Berruguete oder Bartolomé Carducho. Halten wir sie deshalb nicht mehr für große Künstler? Also ist dieser Teil für einen großen Künstler nicht essentiell, wenn er in den anderen Bereichen seine Pflicht erfüllt. Allerdings gibt es immer jemanden, der sich daran stört, dass so gesprochen wird, und der gesagt haben möchte, dass diese Künstler keine Portraits malten, weil sie dazu nicht fähig waren - was mir streng erscheint.

Plinius, Buch 35, Kap. 10

[15] Ich meine das, weil der Name und der Ruhm, den Apelles in der Antike, Raffael und der große Tizian in ihrer Zeit erlangten, nicht von ihren Portraits stammten (obwohl diese wunderbar waren), sondern von den Erfindungen, dem Reichtum und der Großartigkeit ihrer Historien. Aber in der Tat können wir nicht abstreiten, dass der Proträtiste wie der Poeten geboren wird und dass, solange er nicht gegen die übrigen großen Verpflichtungen in der Malerei verstößt, es dieser Teil ist, mit dem er sie belebt und bereichert und sich Platz bei den größten Monarchen der Welt verschafft. Wer die Portraitmalerei richtig ausübt, wird vom Verdienst großer Maler nicht ausgeschlossen. Ähnlich wie die vielen Künstler von nicht geringerem Rang als die von uns genannten, die wie Michelangelo nichts von ihrem Ruhm einbüßten, weil sie keine Portraitisten waren, da sie in allem großartig waren: groß in den Ideen, großartig in der Zeichnung und in der Komposition, großartig im Kolorit und in allen Bereichen. Wen gab es in der Antike wie Apelles, der der beste Maler und der beste Portraitist von Alexander dem Großen war? Wer kam Leonardo da Vinci, dem Meister von Raffael, gleich, der neben seinen tiefempfundenen Werken wunderbare Portraits geschaffen hatte? Wer kann sich mit Raffael vergleichen, der mit seinen Portraits der Qualität seiner übrigen Werke gleichkam? Denn auf das Portrait des Grafen von Castiglione[379] stürzte sich eines seiner Kinder aus den Armen der Amme.

[Bass. 523]

[379] Raffaels Bildnis des Baldassare Castiglione von 1514/15, befindet sich heute im Louvre. Pacheco bezieht sich hier auf die den Dialog bei Dolce „. […] *und das betrifft nicht nur die Gebildeten, nein, auch das unwissende Volk und sogar die kleinen*

Neben den vielen Portraits, die er von hochberühmten Männern in öffentlichen Historien malte, und auch seinem eigenen, malte er das von Papst Julius II. und Leo X., der ihn mit der Kardinalswürde ehren wollte, nicht allein wegen der vorzüglichen Malerei, sondern noch viel mehr wegen ihrer Tugend und Vornehmheit. Gibt es noch jemanden wie Dürer, ein so gelehrter Mann mit so großem Erfindungsgeist und ein so vorzüglicher Portraitist in der Malerei und in der Zeichnung, dessen Portraitradierungen seinen gemalten Portraits gleichkamen? Was sollen wir denn vom großen Tizian sagen, dieser Quelle von Kolorit, dessen Pinsel eine zweite Wirklichkeit sind? Hat seine Erhabenheit im Portraitieren ihn vielleicht von seinen großen Werken abgehalten? Drei Mal portraitierte er den unbesiegbaren Kaiser Karl V. Die vielen anderen, die er malte, haben wir andernorts besprochen (Buch 1, Kap. 6).

[16] Unser Meister Pedro [de Campaña] und Luis de Vargas waren tüchtige Portraitisten. Also, (um diesen Punkt abzuschließen), es ist nur gerecht, wenn jemand, der vom Himmel hierin begünstigt ist, glücklich damit fortfahren möge, gemäß dem Beispiel so vieler und so großartiger Maler. Und wer sich durch seine natürliche Neigung zu solcher Übung nicht im gleichen Maße hingezogen fühlt wie zu den anderen, mag sich mit den berühmten Malern trösten, die dieser Beschäftigung nicht nachgingen.

Dialogo von Dolce *[Bass. 524]*

[17] Wir nähern uns nun der Art und Weise der Ausführung. Der Portraitist verpflichtet sich zu zwei Dingen, und wenn er sich in beiden pflichtbewusst verhält, wird er –wenn ich mich nicht täusche- des Lobes würdig sein. Die erste Verpflichtung besteht darin, dass das Portrait dem Original sehr ähneln muss, denn das ist die Hauptzweck, zu dem man es macht und was den Auftraggeber zufrieden stellt. Gute und schlechte[380] Maler sind hierzu verpflichtet, und wenn sie das nicht schaffen, war es umsonst. Die zweite besteht darin, dass das Portrait gut gezeichnet und mit schöner Manier im Kolorit, mit Kraft und Plastizität gemalt sein muss. Diese zweite Verpflichtung hat Wert und Ansehen unter denen, die der Kunst angehören, denn auch ohne dass der Auftraggeber zu erkennen ist, wird es aufgrund der guten Malerei geschätzt werden. Denn es kommt manchmal vor, dass ein einfacher und unwissender Maler treffende Portraits seiner Auftraggeber macht, bei denen man dann aber auf den ersten Blick erkennt, dass sie zusammengesetzt und wie aus Papier ausgeschnitten, mit Härte und ohne Kunst sind. Im Sinne der Malerei haben sie keinen Wert. Das kümmert die, die sie gemacht haben, nicht und sie sind stolz, wenn sie sehen, wie das gemeine Volk sie begeistert feiert, während sie für die Wissenden Stoff zum Lachen und zu Unterhaltung sind.

Zwei Verpflichtungen für den Portraitisten

[Bass. 525]

[18] Was sollen wir von solchen Portraitisten sagen? Es scheint, als ziele jenes berühmte und spaßige Paradoxon von Pablo de Céspedes genau darauf, nämlich, als einer seiner Freunde feststellte, dass das Portrait, das er gerade mit [schwarzer] Kreide fertig gezeichnet hatte, dem Original nicht sehr gliche und es ihm sagte, erwiderte der Pfründner sorglos: „Wussten Euer Ehren nicht, dass heutzutage die Portraits nicht ähnlich sein müssen? Es

---

Knaben; wenn diese ein gemaltes Bild sehen zeigen sie fast immer mit dem Finger darauf und ihre kindlichen Herzen scheinen von Sanftmut erfasst zu werden. Fab.: Dasselbe geschah, so schreibt auch Castiglione in einer seiner wunderschönen lateinischen Elegien, mit seinen kleinen Töchtern, als sie sein von Raffael gemaltes Portrait sahen, das sich jetzt in Mantua befindet und des Malers Namens würdig ist." (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, s.523, Anm. 16).

[380] In der Ed. Bassegoda 1990 fehlt „und schlechte", im Manuskript Fol. 465v, in der Erstausgabe 1649, S. 434, in der Ed. Villaamil 1866, S. 132 und in der Ed. Cantón, S. 143, steht „gute und schlechte Maler".

genügt, wenn sie gut gemalt sind.“ Auch wenn die Antwort etwas ungereimt wirkt, frage ich mich, da sie von einer solchen Persönlichkeit stammt, ob seiner Meinung nach ein gut gemalter Kopf besser sein kann als der, der dem Auftraggeber ähnelt.

[19] In Bezug auf die Pflichterfüllung in der Kunst hat er Recht, wenn es einem anderen Zweck dienen soll. Aber in Bezug auf ein Portrait hat er nicht Recht. Daraus folgere ich mit aller Deutlichkeit, dass, wenn man beides zusammen nicht schafft und entweder auf die Ähnlichkeit oder auf die gute Malerei verzichten muss, man seine Pflicht in der Ähnlsichkeit erfüllen sollte, weil sie das Ziel eines Portraits ist. So wird auch ein Bild definiert, es heißt, dass es Materie ist, in die die originale Figur übergegangen ist. Keinem der großen Meister, die diese Vollkommenheit erreichten, fehlten jemals diese zwei Teile, da sie in dieser Sache immer standhaft blieben. Nicht nur jene, die wir weiter oben erwähnt haben, sondern noch viele andere, von denen wir einige nennen werden. Denn als so große Zeichner konnten sie die Umrisse des Ganzen und der Teile –worin die genaue Ähnlichkeit besteht- nicht ignorieren, und deshalb blieben in ihren Portraits Modell und Maler lebendig. Ich meine damit, dass, wenn dem König oder Pontifex nur noch die Stimme fehlt und der Künstler den Gipfel erreicht hat, das Bildnis Auskunft darüber gibt, wer der eine und wer der andere war.

[Bass. 526]

Was ist das Ziel des Portraits?

[20] Ich sagte, dass die wirkliche Nachahmung bei den Portraits in den Umrissen liegt, dass heißt, dass sie ohne Zeichnung nicht gelingen. Deshalb sind begabte Zeichner auch im Porträtieren begabt. Hier hat auch die Vorzüglichkeit Albrecht Dürers ihren Ursprung, die sich in seinen mit soviel Vollkommenheit und Feinheit gezeichneten und gestochenen Portraits zeigt: das vom Herzog von Sachsen, die seiner beiden Bekannten Willibald Pirckheimer [381] und Erasmus, das vom Kaiser Maximilian, dessen Günstling er war, wie wir noch sehen werden. In jungen Jahren portraitierte er Kaiser Karl V. auf einer weißen Leinwand mit Wasserfarben, das Raffael geschickt wurde, der es sehr schätzte.[382] Aber Lucas Kilian, ein außergewöhnlicher Stecher, machte seinem Namen große Ehre mit einem Portrait von Dürer im Jahr 1608, das diesen in der Feinheit des Grabstichels noch übertraf. Eine Sache, die man nicht glaubt, solange man es nicht selbst gesehen hat. Ich selber habe zwei davon gesehen. Sechs Jahre später kam ein großer Stich vom Kaiser Matthias heraus mit bizarren Ornamenten, Trophäen und Beutegut, gezeichnet und radiert von Egidio Sadeler, nicht ganz so fein wie das von Albrecht, aber sehr vollkommen gemacht. Aber bezüglich der Feinheit verstummen alle vor dem Portrait des Grafen de Fuentes, einem großen spanischen Hauptmann, von Johann Wierix [1549-1615] gemacht, einem Flamen, da es so fein ist, dass man es kaum sehen kann. Der Graf gab ihm für jede Stunde, die er zeichnete, einen Escudo. Dieses Portrait, halbfigurig und mit angelegten Waffen, fertigte er allein mit der Feder auf einem kleinen Kalbsleder an. Die Schatten im Gesicht sind mit derart winzigen Punkten gemacht, dass man sie nicht erkennen kann, es sei denn mit einer stark vergrößernden Brille. In den gravierten Verschlüssen des Korseletts ist eine Mauer zu sehen, die mit Artilleriegeschützen bekämpft wird und andere kunstvolle Figuren und Zierrat, die alle anderen Grabstichel, so fein sie auch

Worauf beruht die Ähnlichkeit?

Berühmtes gerucktes Portrait

---

[381] Bibaldo steht für Willibald Pirckheimer, Humanist und Freund von Dürer (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 526, Anm. 20).

[382] Nach Bassegoda stammt dieses Zitat aus Vasaris Lebensbeschreibung von Raffael. Sichherlich irrt Pacheco, wenn er schreibt, es handele sich um ein Porträt von Karl V., da es sich nach Vasari um ein Selbstbildnis Dürers handelt. Der Grund für diesen Irrtum vermutet Bassegoda in einer fehlerhaften Übersetzung der Passage bei van Mander (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 526, Anm. 21).

sein mögen, hinter sich lassen. Dieser Schatz befand sich mehr als zwanzig Jahre in meinem Besitz, gefeiert als Wunder der Kunst, bis es im Jahr 1624 aufgrund bedrängendem Eifers seitens D. Juan de Espinas in dessen Besitzt überging, um dort lebenslänglich weggeschlossen zu werden, da er es heute nur noch selten zeigt. *[Bass. 527]*

[21] Auch der große Leonardo da Vinci, Federico Zuccaro, Hendrik Goltzius[383] und der „Caballero Josefino" zeichneten Portraits, aber es war der Paduaner[384] der in Rom darin die meisten Studien betrieb und der es bei keiner Person, von würdiger Stellung versäumte, diese mit [schwarzer] Kreide und Lichthöhungen auf blauem Papier zu zeichnen. Damit schmückte er seine Werkstatt und malte nach ihnen später in Farbe. Der unermüdlich arbeitende Don Juan de Jáuregui hat aufgrund seiner gezeichneten Portraits und der so gut getroffenen Kolorite den uns bekannten Rang. Mit dieser Doktrin wuchs auch mein Schwiegersohn Diego Velázquez de Silva auf, der, als er ein junger Mann war, einen jungen Lehrling mit bäuerlichem Wesen dafür bezahlte, ihm als Modell für verschiedene Bewegungen und Haltungen zu dienen, mal weinend, mal lachend, ohne auch nur eine Schwierigkeit auszulassen. Von ihm machte er viele Kopfportraits in Kohle mit Lichthöhung auf blauem Papier, sowie von vielen anderen, wodurch er die Sicherheit im Portraitieren gewann.

Wunder an Feinheit in der Zeichnung

[Bass. 528]

[22] Wenn es erlaubt ist, werde ich von den meinigen mit schwarzer und roter Kreide berichten. Das eigentliche Ziel war, bis zu hundert [Portraits] auszuwählen, allesamt von herausragenden [Persönlichkeiten] aller Fakultäten, für die ich die Zeit verwendete, die andere für Zerstreuung nutzen und ich gab alles, um die Schwierigkeiten der Lichter und Umrisse zu bewältigen, aber als Unterhaltung und frei von Verpflichtungen. Bis jetzt habe ich schon über 170, und ich wagte mich auch daran, einige Portraits von Frauen zu machen. Von ihrer Qualität mögen andere reden, wenn diese eitlen Schatten verschwunden sind.

[23] Hören wir nun, wie jemand einen berühmten Sohn Sevillas feiert:

[24] *[*Sonett:*] An ein gezeichnetes Portrait von der Hand Francisco Pachecos*[385] …

[25] Mit diesen Vorbereitungen und Grundlagen können wir, wenn die Leinwand ölgrundiert und vorbereitet ist, uns anschicken, das Portrait zu beginnen. Wenn es ganzfigurig ist und der Portraitierte müde wird zu stehen, befestigt man die Leinwand tiefer am Spannrahmen, rollt das untere Ende hoch und rückt dichter, so dass die Person, die portraitiert werden soll, und der Maler sitzen können. Nordlicht oder nördliches Licht ist beständiger und milder, die anderen drei Richtungen sollte man wegen der Härte des Lichts oder der Sonne meiden. Manche wollen lieber nachmittags arbeiten, damit der Portraitierte vollkommene Farbe aufweist. Ich komme, wegen meiner Veranlagung, besser mit dem Vormittag zurecht, wenn noch keine andere Beschäftigung vorausgegangen ist, die meine Konzentration zerstreut. Von neun bis zwölf kann man zeichnen und untermalen, und wenn noch etwas übrig bleiben sollte, kann man es am nächsten Tag zur selben Zeit beenden. Zunächst muss man mit einem Zirkel die Länge des Gesichts abnehmen und, wenn das Licht von oben kommt und die Schatten nicht sehr stark sind und der Maler in erforderlicher Distanz, nicht zu dicht und nicht zu weit weg steht, aber so, dass er bequem das Modell und seine Malerei sehen kann, muss er genau beobachten, ob das Gesicht länglich oder rundlich ist, welche Form das

[Bass. 529]

Wie man portraitieren soll

---

[383] Goltzius, Hendrik, niederländischer Zeichner, Kupferstecher und Maler, *1558 in Mühlbracht bei Venlo, † in 1616 Haarlem.

[384] Ottavio Leoni de Marsari, Rom, *ca.1587, † 1630.

[385] Der Autor dieses Gedichtes konnte nicht identifiziert werden (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 529, Anm. 30).

Ganze und die Teile haben. Die Außenlinien werden mit einer Zeichenmine aus *yeso mate* mit langer Spitze gezogen, mit soviel Geschicklichkeit und Genauigkeit, als würde es damit vollendet sein. Der Maler darf nicht eher fortfahren, als bis er mit den Konturen, die dem Auftraggeber sehr ähneln müssen, zufrieden ist und die jener, wenn möglich, vor dem Anmischen der Farbtöne überprüfen sollte. Ich halte es nicht für sicher, die Ähnlichkeit für die Pinsel aufzuheben und sie nach und nach mit der Untermalung und dem Feinmalen zu erlangen. Ich schaffe es allein mit den Linien, den Dargestellten erkennbar zu machen. Aber wie will das jemand schaffen, der nicht das ganze Jahr über zeichnet? Denn ich habe mit Interesse beobachtet, dass die, die das Portraitieren als Handwerk und nicht als Studium betreiben, niemals die Teile des Portraits mit Präzision machen, sondern ein Ganzes schaffen (sozusagen den Eindruck[386] von der Person), und alle Portraits folgen einem Modus und ähneln sich in der Zeichnung und dem Kolorit. Manche ihrer Teile unterscheiden sich gar nicht voneinander, wie die Ohren, die sie selten portraitieren. Aber die, die vollkommen sind, halten die Mannigfaltigkeit und Unterschiede der Modelle ein, weil sie in der Kenntnis und in der Ausführung der Zeichnung überlegen sind.

[Bass. 530]

[26] Der Maler sollte seine Farben etwas heller als im Original anmischen, da sie beinahe immer nachdunkeln. Man muss aufpassen, dass hellere und mittlere Inkarnatstöne, die mit dem Original abgeglichen wurden, immer überschüssig angemischt werden. Mit ihnen beginnt man an der Stirn und den Augen. Hat man diesen Teil überwunden, ist das Übrige nicht mehr so schwer. Wenn die Augen als Ausdruck der Seele gut getroffen sind, verleiht das dem Maler großes Ansehen. Die Schatten muss man in der Untermalung zart, in runder Form und nicht zu dunkel machen. Manche Gewissenhafte meinen, für große Portraits die Quadrikulatur oder das Rasternetz (das wir lobten) benutzen zu können und für kleine Portraits Linsen, die das Modell verkleinern. Wenn man das regelmäßig einsetzt, scheint mir das aber ein Mangel an Freiheit oder Zeichnung zu sein. Der Künstler sollte sich lieber im schnellen und gewandten Sehen und Begreifen üben, denn die Treffsicherheit ist im guten Auge begründet, wie ich es den großen Alonso Sánchez[387] sagen hörte, dem ich beim Portraitieren zusah. Nach dem Abschluss der Portraits kann man sie, auch bei Abwesenheit der Auftraggeber, noch retuschieren, solange man die Umrisse dabei nicht berührt.

Ausspruch von Alonso Sánchez

[27] Die Schatten dürfen, besonders bei Portraits von Frauen und Kindern, nicht zu stark sein, sondern so wie es Tizian (und sein bester Nachahmer)[388] bei allen spanischen Königinnen und Prinzen machte, die er malte, deren linke Gesichtshälfte er stets in den Schatten stellte, wegen der Schönheit und Weichheit des Lichtes und um die Belästigungen und Beschwerden der

Dialogo di Pittura [Pino]

---

[386] Wenngleich *aire* im DRAE 1726 als Ähnlichkeit definiert wird, scheint Pacheco ihn hier eher im Sinne von *aria* in der der itlaienischen Kunstliteratur zu gebrauchen, wo er nicht nur im Zusammenhang mit der Physiognomie einer Person, sondern als eine Art persönlicher Ausstrahlung verstanden wird, die die gesamte Person wie ein profaner Nimbus umgibt. (s.Vasari , Ed. Wagenbach 2004, S. 211).

[387] Nach Jutta Seegers (*Geschichte der klassischen Bildgattungen*, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin (Hrsg.), 2007, Band 2, S. 341) ist Alonso Sánchez Coello gemeint, was Bassegoda allerdings bezweifelt. Coello starb 1588 und Pacheco hätte vorher schon in Madrid gewesen sein müssen, wofür es bislang keine Belege gibt (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 530).

[388] Veliz 1986, S. 209, Anm. 120, vermutet dass Pacheco Antonis Mor oder Sánchez Coello meint.

Frauen in Bezug auf die Schatten zu umgehen. Darin wurde Paulo Pino, ein Italiener, besiegt, als er eine Dame portraitierte und deren Mutter sich näherte und sagte: „Meister, diesen Fleck unterhalb der Nase hat meine Tochter nicht." Pino antwortete: „Durch das Licht wird dieser Schatten vom Relief der Nase verursacht". Darauf erwiderte die Alte: „Wie kann es sein, dass das Licht Schatten wirft?" Verwirrt entgegnete der Maler: „Das, meine Dame, ist etwas anderes als spinnen". Um sich über ihn lustig zu machen, sagte sie, während sie dem Gesicht der jungen Frau einen kleinen Klaps versetzte: „Und das hier ist etwas anderes als Malerei. Seht Ihr nicht, dass in einem solch schönen Gesicht kein einziger Leberfleck ist, wie kann es dann einen solch großen und schwarzen Fleck haben?".

[28] Wenn der Kopf zur Zufriedenheit aller vollendet ist und die zu portraitierende Person steht, muss man den Körper zeichnen, wofür man Maße und Aussehen des Modells überträgt. Das darf nicht immer in derselben Manier geschehen, sondern mit Mannigfaltigkeit und unterschiedlichen Haltungen. Denn es gibt manche, bei denen es so aussieht, als pausten sie immer wieder dieselben Umrisse durch und als ahmten die Porträts sich in den Bewegungen gegenseitig nach wie beim Tanzunterricht, eine Unbesonnenheit, der viele verfallen. Es wurde schon gesagt (Buch 2, Kap. 9), dass es Unterschiede in der Art der Haltung bei Männern, Frauen und Kindern gibt. Manche sind bei den Frauen nachsichtig, indem sie einige Dinge gegen die Schönheit unterlassen, obwohl beteuert werden muss, dass es nicht gut ist, das zu tun. Denn alles, was sich vom Modell entfernt, mindert den guten Ruf, so wie es mir einmal zugestoßen ist, als ich mich einer sehr hohen Dame nachgiebig zeigte, wodurch ich riskierte, bei ihrem Vater in Ungnade zu fallen.

[Bass. 531]

Körper und Haltung bei den Portraits

[29] Die Fehler dürfen in einem Portrait nicht versteckt werden, wenngleich auch Apelles gelobt wird, König Antigonos, der auf einem Auge blind war, im Profil portraitiert zu haben, wobei er die gesunde Seite darstellte.[389] Der andere Hauptmann, der einen langen Kopf hatte, wurde von allen Alten [Malern] mit einem Helm ausgestattet portraitiert.[390] Diese Bedachtsamkeit kann man bei wichtigen Personen walten lassen, ohne der Wahrheit zu schaden, denn gewöhnlich sind die schlechten Portraitisten darauf erpicht, auffällige Defekte darzustellen, damit man die Portraitierten erkennt und feiert, worauf sie ihren Ruhm aufbauen.

Plinius, Buch 35, Kap. 10

[30] Mir scheint, als habe ich in Bezug auf Portraits alles Wichtige gesagt und mit dem Erinnern an einige berühmte Künstler, die sie ausübten, und einigen vollkommenen Köpfen, die ich gesehen habe, werde ich das Kapitel beenden. Eines der vielen, die Luis de Vargas, der berühmte Sohn Sevillas, schuf, war das Portrait des Vorsängers des Domkapitels auf der Predella des Altars von Adam und Eva, der sich in unserer Hauptkirche befindet, neben der

Einzigartiges Portrait in Miniaturmalerei

---

[389] Deckt sich mit Plinius, Ed. König, XXXV, 90: „ *Er malte auch ein Bild des Königs Antigonos, der ein Auge verloren hatte, und dachte als erster an ein Verfahren, Schäden zu verbergen; er malte ihn nämlich von der Seite, damit das, was dem Körper mangelte, eher der Malerei zu fehlen schien, und zeigte nur den Teil des Gesichts, den er ganz zeigen konnte*."

[390] Deckt sich mit Alberti, Ed. Bätschmann 2002, S. 131: „…*die Körperstellen, die hässlich anzusehen sind, und andere ähnliche, die wenig zur Anmut beitragen, soll man mit Stoff, mit etwas Laub oder mit der Hand bedecken. Die Alten malten das Bildnis des Antigonus nur von jener Seite des Gesichts, auf welcher der Velust des Auges nicht sichtbar war. Und man sagt, dass der Kopf des Perikles lang und hässlich war und er deswegen von den Malern und Bildhauern, nicht wie andere mit entblößtem Haupt, sondern mit behelmten Kopf portätiert wurde.*".

Kapelle del Antiguo, bei der Tür, die zur Lonja führt, wo der Vorsänger seine Gebetsstunde abhielt und junge Männer sich näherten, um voller Bewunderung das gemalte Portrait und das Original zu betrachten.[391] Er malte das wunderschöne Portrait der Doña Cortés, zweite Herzogin von Alcalá, das
[Bass. 532] aussieht, als wäre es von der Hand Raffaels.[392] Willem Key malte vor mehr als 60 Jahren in Antwerpen zwei Portraits von Marcos Nuñes Peres und dessen Frau Doña Inés Peres, Oheim und Muhme des Stadtrats Diego Nuñes Peres, mit großartiger Ähnlichkeit und exzellenter Vollendung, die ich im Besitz seines Sohnes Antonio Nuñes Peres[393] sah. Ich habe eine Kopie des ganzfigurigen Portraits von König Philipp II. (als er nach S. Quintín ging) gesehen, das sein großer Portraitist Antonio Moro, der Meister von Alonso Sánchez, gemalt hatte, die heute dem Herzog von Alcalá gehört. Ich sah auch ein von Santo Peranda wunderbar gemaltes Portrait der Herzogin von Modena, Tochter des Herzogs von Savoyen und Enkelin von Philipp II.; sitzend, mit einem Kind an der Hand, deren beider Köpfe ich als Kopie besitze. Von Alonso Sánchez habe ich große, außergewöhnlich gut gemalte Portraits gesehen und von seinem Schüler Felipe de Liaño die kleinen, die sehr geschätzt sind. Aber in dieser Größe habe ich nichts gesehen, was dem Portrait des Engländers gleichkäme (obgleich es, wie gesagt, Illuminierung war), das heute der Pfründner Diego Vidal besitzt.[394] Nicht sprechen möchte ich von meinen mehr als 150 farbigen Portraits (zehn davon ganzfigurig und mehr als die Hälfte klein); zehn von Markgräfinnen, drei von Grafen und eines einer Herzogin (wenngleich das beste von allen das meiner Frau ist, auf einer runden Tafel in Vorderansicht)[395], um auf das meines Schwiegersohns, Diego Velázquez de Silva, hinzuweisen, das er in Rom in der Manier des großartigen Tizians malte und das (wenn es zulässig ist, das so zu sagen) nicht schlechter als dessen Köpfe ist.[396]

[Bass. 533] *[31]* Ich habe auch zwei zu Recht gefeierte Halbportraits gesehen, die Cipión Gaetano in Rom von den hochehrwürdigen Eltern des großen Conde-Duque malte, für die sie dem Künstler 300 Escudos für die Farben schickten, worauf er erwiderte, dass er sie annehme, aber nicht als Bezahlung.[397]

[32] Es bleibt vielleicht noch zu erwähnen, dass die große Vorstellungskraft mancher nützlich ist, um Portraits von Abwesenden zu machen, die sie sahen oder kannten, so wie es Don Francisco de Ávila tat, Diener des Erzbischofs Don Pedro de Castro. Auch mir widerfuhr es, dass ich für mein Buch manche portraitiert habe, die ich kannte und andere, die ich nicht kannte, nach

---

[391] Pacheco bezieht sich hier auf den Chorherrn Juan de Medina, dessen signiertes und datiertes Porträt von 1561 den Sockel des Altars schmückt und sich noch heute in der Kathedrale von Sevilla befindet (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 531, Anm. 35).
[392] Dieses Porträt ist nicht erhalten (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 532, Anm. 36).
[393] Key Willem, flämischer Maler, *ca. 1515 in Breda(?), † 1568 in Antwerpen.
[394] In Kapitel 3, *[9]* über Wasserfarbenmalerei erwähnt Pacheco bereits lobend dieses Porträit.
[395] Diese Porträts sind nicht überliefert (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 532, Anm. 42).
[396] Hier handelt es sich um ein heute verschollenes Selbsportrait von Velazquez, dass Pacheco besaß und im 1.Buch, Kapitel 8 lobend erwähnt (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 208).
[397] Diese Porträts sind nicht erhalten (Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 533, Anm. 43).

Schilderungen, um ihnen diesen ehrenhaften Platz nicht vorzuenthalten.[398] Aber die sind meist nicht so genau, und es gelingt bei hässlichen Personen schneller, denn die hübschen Gesichter sind viel schwieriger zu portraitieren, wie es die Erfahrung zeigt.

[398] Pacheco bezieht sich hier auf das *Libro de Retratos*.

ACISCLO ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO

(1653 Bujalance – Madrid 1726)

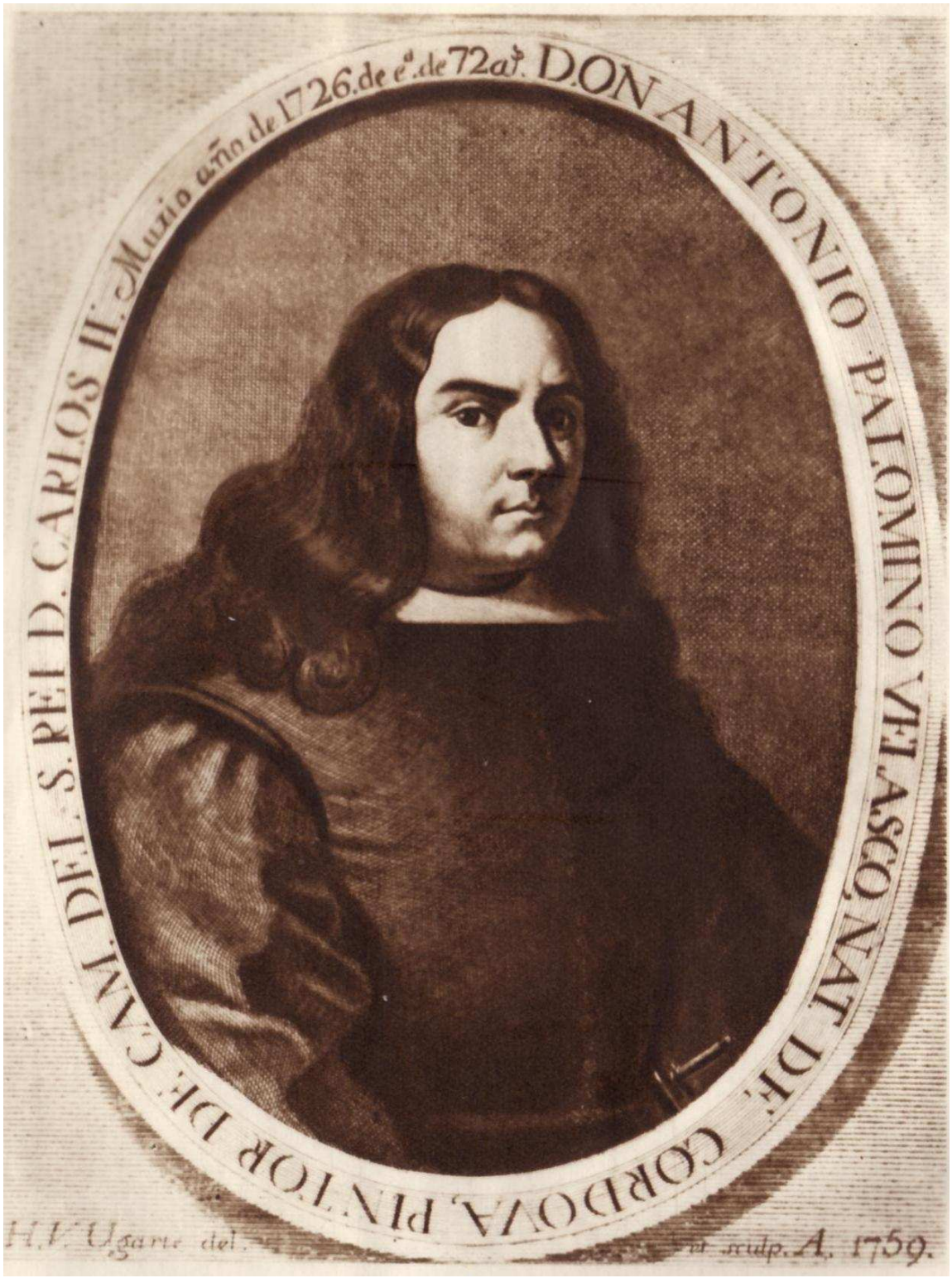


Abb.5 Antonio Palomino Velasco und Victor Ugarte, Porträt Antonio Palomino Velasco, Radierung 1759, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid (IM. 11305).

ACISCLO ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO

Zum Autor

Zum künstlerischen Werk / Publikationen zum Leben und Werk Palominos / Publikationen maltechnischer Untersuchungen

Antonio Palomino, 1653 in Bujalance geboren, stammte aus wohlhabendem Elternhaus. 1665 zog Palomino mit seiner Familie nach Córdoba und begann Grammatik, Philosophie, Theologie und Jura zu studieren; nebenbei widmete er sich dem Zeichnen und frequentierte Malerateliers. Die Begegnung mit dem 1672 vorübergehend in Córdoba arbeitenden Sevillanischen Maler Valdés Leal, dem er assistierte, war entscheidend für seine künstlerische Laufbahn. Juan de Alfaro, ein Madrider Hofkünstler, erkannte während eines Aufenthalts in Córdoba Palominos Talent und führte ihn 1678 am Hof ein, wo er mit Juan Carreño und Claudio Coello arbeitete. 1688 wurde Palomino zum Hofmaler (*pintor del rey „ad honorem"*) ernannt.[399] Palomino war verheiratet und Vater dreier Kinder. Nach dem Tod seiner Frau 1725 nahm er die Priesterweihe an und starb im folgenden Jahr.[400]

Zum künstlerischen Werk

Als Freskant erlangte Palomino großen Ruhm in Spanien und erhielt zahlreiche Aufträge. Zu seinen Hauptwerken zählen die großflächigen Deckenmalereien im Madrider Rathaus von 1696[401] und in den Valencianischen Kirchen aus der Zeit von 1697 bis 1701, die Kuppel der Kirche de los Santos Juanes (die im Bürgerkrieg stark zerstört wurde) und die als Meisterwerk des dekorativen spanischen Barocks geltende, 600 m² große Kuppelmalerei in der Basilika de la Virgen de los Desamparados. Hier ist bereits der stilistische Einfluss Lucas Giordanos spürbar, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband. 1705 malte er die Kuppel der Kirche S. Esteban in Salamanca mit dem „Triumph der Kirche" aus, 1712 das Gewölbe des Sanktuariums der Kathedrale in Granada und 1723 das Gewölbe der Kartause von El Paular, das durch das Lissaboner Erdbeben zerstört wurde.

In Öl malte er zahlreiche Altargemälde im Madrider Barockstil, u.a. die „Inmaculada" (Prado), den „Traum Josefs" (Iglesia de los Jerónimos, Madrid) oder die „Verlobung der Jungfrau" (Museum Valldolid).

---

[399] Olmos 1966, S. 19 -23 und Vizcaína 2005, S. 338. Laut Starbatty 1980 wurde er 1688 zum *pintor del rey sin gajes (ohne festes Gehalt)* und 1689 zum *pintor de cámara* ernannt.

[400] Olmos 1966, S. 23.

[401] Ma. Teresa Fernández Talaya; Carmen Rodríguez Rico, *Los frescos de Palomino en el Ayuntamiento de la villa de Madrid.* Madrid, Ayuntamiento 2001.

Publikationen zu Leben und Werk Palominos

Zu den älteren Schriften über Leben und Werk von Palomino gehören die Beiträge von Ceán Bermúdez im *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* von 1800[402], die von F. J. Sánchez Cantón in *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 1934[403], sowie von Menéndez y Pelayo in *Historia de las Ideas estéticas en España* von 1940[404]. Juan Antonio Gayo Nuño veröffentlichte 1956 *Vida de Acisclo Antonio Palomino*, Emilio Aparicio Olmos 1966 *Palomino: su arte y su tiempo*, Francisco José León Tellos und María M. Virginia Sanz Sanz 1978 *La teoría española en la pintura en el siglo XVIII; el tratado de Palomino*, und Serraller 1981 widmete Palomino einen umfassenden Abschnitt in *La teoría de la pintura en el siglo de Oro*. In jüngerer Zeit haben sich Miguel Morán Turina und Javier Portús Pérez mit Palomino beschäftigt und verschiedene Beiträge 1997 in *El arte de mirar* „veröffentlicht. Das bislang eizige deutschsparachige Werk zu Palomino ist Sieglinde Starbattys Dissertation von 1980 mit dem Titel *Die Fresken des Palomino, Ein Beitrag zur spätbarocken Freskomalerei in Spanien*.

Weitere Literatur, die für die vorliegende Arbeit hilfreich war: Juan Bernier Luque y Rafael Aguilar Priego, *Acisclo Antonio Palomino, estudio biográfico y crítico*, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Bujalance, 2000, Collection: Cuadernos del Ayuntamiento de Bujalance; Galindo San Miguel, Natividad, *Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1977, Sonderdruck, Archivo Español de Arte, Band L, Nr. 199; Llorens Montoro, Juan Vicente, *Antonio Palomino i la Pietat valenciana del segle XVII: Estudi iconogràfico-contextual*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1990 Collection: Politècnica; Enrique Moya Casals, *Estudio crítico acerca del pintor Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726): con una breve descripción de los magníficos frescos que fueron gala y ornamento de la Parroquia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, s.n., 1941; Enrique Moya Casals, *El magno pintor del Empíreo: Descripción de los frescos y relación de otras obras del maestro Don Antonio Palomino de Castro* , Melilla „La Hispania", 1928; Barrio Moya, José Luis, „Nuevas noticias de Antonio Palomino“, In: *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Córdoba, Año 60 (1989), Nr. 117, S. 399-404; Natividad Galindo San Miguel, „Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino“, In: *Archivo Español de arte*, Madrid , Band 61, 1988, Nr. 242, S. 105-114.

Publikationen maltechnischer Untersuchungen

[402] Band 1, S. II-VI und Band 3, S. 29-41.
[403] Band 3, S. 145-291 und Band 4, 1936, S. 1416.
[404] Band 3, S. 515-524.

Wie bei Carducho und Pacheco sind auch bei Palomino Publikationen zur maltechnischen Untersuchung seiner Werke selten. 2001 erschienen drei Dokumentationen zur Restaurierung seiner Fresken in Valencia, die von den Restauratoren der Technischen Universität Valencia in Zusammenarbeit mit weiteren Fachbereichen untersucht, konserviert und restauriert wurden.[405]

Zum Buch

Editionen / Teileditionen / Teilübersetzungen / Gesamtüberblick der Editionen und Übersetzungen / Zum Inhalt des Traktats / Über die maltechnischen Kapitel in den Büchern 4 - 9

Editionen

1) *El museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo I. Theorica de la Pintura, en que se describe su Origen, Essencia, Especies, y Qualidades, con todos los demás Accidentes, que la enriquezen, e ilustra. Y se prveban, con demonstraciones, Mathematicas, y Filosoficas, sus mas radicales Fundamentos*, Madrid 1715.
(Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: ER/4721 V1), 29,6 x 20,4cm, Tielkupfer „*Palom., inv., Rovira, sculp. Valentiae 1715*", Deckblatt, 26 S. Vorwort und Lizenz, 4 S. Inhaltsverzeichnis, 306 bezifferte Seiten, 18 Seiten Glossar, 4 ausklappbare Radierungen, 27 Seiten Register.)

1724 erscheinen der zweite Band zur Malpraxis und der dritte mit den Lebensbeschreibungen in einem Buch. Der zweite Band hat den Titel: *Tomo segundo. El Museo Pictórico y Escala Optica. Tomo segundo. Practica de la Pintura en que se trata de el Modo de Pintar á el Olio, Temple, y Fresco, con la resolucion de todas las dudas, que es su manipulacion pueden ocurrir. Y de la Perspectiva comun, la de Techos, Angulos, Teatros, y Monumentos de Perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la direccion, y documentos para las Ideas, o Assumptos de las Obras, de que se ponen algunos exemplares*. *Dedicale a la catholica, sacra, real Magestad de el Rey nuestro Señor, Don Luis Primero, (que Dios gvarde), por mano de el excelentissimo señor Marqués de Villena, Dignisimo Mayordomo Mayor de su Magestad; su mas humilde criado Don Antonio Palomino Velasco, Pintor de Camara de su Magestad. Con Pivilegio.* En Madrid Por la Viuda de Juan Garcia Infancon. Año 1724.
Der Titel des dritten Bands lautet: *Tomo tercero. El parnaso español pintoresco laureado. Con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, que con sus*

[405] Roig/Bosch 2000 und Bosch 2001.

heroycas obras han ilustrado la nacion: y de aquellos extrangeros ilustres que han concurrido en estas provincias y las han enrequecido con sus eminentes obras; graduados segun la serie del teimpo en que cada uno floreció: para eternizar la memoria que tan justamente se vincularon en la posteridad tan sublimes y remontados espíritus.

(Band 2 und 3: Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: ER 4722 V.2.; 29,6 x 20,4 cm, 23 Seiten unnummeriert mit Vorwort, Lizenz, 3 Seiten Inhaltsverzeichnis, 498 bezifferte Seiten, ab S. 231 Band 3: 8 Seiten Register und 12 ausklappbare Radierungen. 10 Seiten weitere Register. Die maltechnischen Kapitel sind in Band 2 auf S. 24-230, (Buch 5: Kapitel 1, S. 24-26, Kapitel 2, S. 26-30, Kapitel 3, S. 30-35, Kapitel 4, S. 35-38, Kapitel 5, S. 39-44, Kapitel 6, S. 44-49, Kapitel7 , S. 49-58; Buch 6: S. 59, Kapitel II, S. 61-66, Kapitel V, S. 76-82; Buch 7: Kapitel 4, S. 98-106; Buch 9: Kapitel 15, S .219-226, Kapitel 16, S. 226-230).)

2) 1795-97 editierte Antonio de Sancha das Werk in Madrid mit dem Titel *El museo pictórico, y escala óptica: Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades, con todos los demas accidentes que la enriquecen é ilustran. Y se prueban con demonstraciones matematicas y filosoficas sus mas radicales fundamentos.*

Der zweite Band erschien 1797 mit dem Titel *Museo pictórico y escala óptica, práctica de la pintura, en que se trata del modo de pintar á el olio, temple, y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación pueden ocurrir y de la perspectiva comun, la de techos, ángulos, teatros, y monumentos de perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la direccion y documentos para las ideas ó asuntos de las obras de que se ponen algunos exemplares*.

Beide Bände enthalten die lateinischen Anmerkungen von Palomino (jedoch nicht als Marginalien, sondern am jeweiligen Seitenende gedruckt). Die Orthographie ist leicht modernisiert, *ç* wird zu *z*, aber *x* noch nicht zu *j.* In den maltechnischen Kapiteln entspricht diese Ausgabe der 1. Edition bis auf wenige orthografische Abweichungen. Die Ausgabe ist in der Biblioteca Virtual Andalucía online einsehbar (www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/inicio/inicio.cmd).

(Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: ER/1007 V.1 1 und ER/1008 V.2 2-3, jeweils 31 x 21,3 cm, Band 1: 6 Seiten Vorrede, 8 Seiten Inhaltsverzeichnis, bis hier römisch nummeriert. 396 bezifferte Seiten, 4 gefaltete Illustrationen. Band 2: Titelkupfer des 2. Bands: Bild der Praxis der Malerei. Unter Radierung: „Joans. Palomo. Sculpsit Matti“, 3 Seiten Vorwort, 4 Seiten Inhaltsverzeichnis römisch nummeriert. 756 bezifferte Seiten, 9 gefaltete Radierungen (vier fehlen). Die maltechnische Kapitel sind in Band 2,

S. 36-343. (Buch 5: Kapitel 1, S. 36-39, Kapitel 2, S. 39-44, Kapitel 3, S. 44-51, Kapitel 4, S. 52-57, Kapitel 5, S. 57-64, Kapitel 6, S. 65-72, Kapitel 7, S. 72-82; Buch 6: Kapitel 5, S. 110-120; Buch 7: Kapitel 4, S. 143-156; Buch 9: Kapitel 15, S. 327-337, Kapitel 16, S.3 37-343).)

3) *El Museo pictórico y escala óptica,* Edición Aguilar, Madrid 1947
Die Ausgabe mit dem gekürzten Titel umfasst alle drei Bände in einem Buch. Sie hält sich an die Erstausgabe, lediglich die Orthographie ist leicht modernisiert. So wurde *ph* in *f*, *v* in u und Großbuchstaben in Kleinbuchstaben verwandelt. Das doppelte ss ist auf eins reduziert, *començar* zu *comenzar*, *encaxes* zu *encajes*, *âzia* zu *hacia*. Ein Vorwort des Herausgebers und der Ausschnitt über Palomino von Céan y Bermudez in seinem *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800, sind dem Text vorangestellt. Das Druckfehlerverzeichnis der Erstausgabe, sowie die lateinischen Anmerkungen Palominos sind in den Fußnoten aufgeführt.
(17,5 x 13,2 cm, Seite Ill. Portrait von Palomino, bis S. XXXVI Vorrede und Inhaltsverzeichnis, 1222 bezifferte Seiten, ab Seite 1140 Glossar und Register. Reproduktion der Kupferstiche der ersten Edition. Die maltechnischen Kapitel befinden sich auf S. 473 -759, (Buch 5: Kapitel 1, S. 473-476, Kapitel 2, S. 476-481, Kapitel 3, S. 481-487, Kapitel 4, S. 488-493, Kapitel 5, S. 493-500, Kapitel 6, S. 500-506, Kapitel 7, S. 507-516; Buch 6: Kapitel 2, S. 525-532, Kapitel 5, S. 544-553; Buch 7: Kapitel 4, S. 576-588; Buch 9: Kapitel 15, S. 745-754, Kapitel 16, S. 754-759).)

3a) *El museo pictórico y escala óptica* / Antonio Palomino de Castro y Velasco; prólogo de Juan Ceán y Bermudez, Madrid 1988.
Die Ausgabe ist ein Nachdruck der Ausgabe von 1947, textlich identisch, aber übersichtlicher durch die Aufteilung in drei separate Bände. Die lateinische Anmerkungen Palominos sind am Ende des jeweiligen Kapitels abgedruckt.
(Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: 3/189561 V1, 3/189562 V2, 3/189563 V3, jeweils 18 x 11,5 cm.)
(Band 1: 735 bezifferte Seiten, Titelkupfer: Portrait Palominos, S.11-21, Inhaltsverzeichnis, S. 23-33 Vorrede von Ceán y Bermudez, S.37-75 originale Vorrede, ab S.649 Glossar, S.681- 735 verschiedene Register. Illustrationen aus der ersten Edition.
Band 2: 648 bezifferte Seiten, Titelkupfer: Portrait Palominos, S. 11-19 Inhaltsverzeichnis, ab S. 553 Glossar und versch. Register. Illustrationen aus der 1. Edition.

Band 3: 598 bezifferte Seiten, Titelkupfer: Portrait Palominos, S. 11-19 Inhaltsverzeichnis, S. 21.-27 Vorwort, ab S. 571-598 verschiedene Register.
Die maltechnischen Kapitel befinden sich in Band 2 auf den Seiten 114-529, (Buch 5: Kapitel 1, S. 114-117, Kapitel 2, S. 117-124, Kapitel 3, S. 125-134, Kapitel 4, S. 135-142, Kapitel 5, S. 142-152, Kapitel 6, S. 153-162, Kapitel 7, S. 163-177, Kapitel 8, S. 177-181; Buch 6: Kapitel 5, S. 218-232; Buch 7: Kapitel 4, S. 267-284; Buch 9: Kapitel 15, S. 507-521, Kapitel 16, S. 522-529).

Teileditionen

1) 1944 erschien im argentinischen Poseidon Verlag in Buenos Aires eine weitere Edition mit dem Titel: *El museo pictórico y escala óptica por Don Antonio Palomino de Castro y Velasco.*
Der Herausgeber verzichtete auf den 3. Band, der die Lebensbeschreibungen enthält. Im Vorwort schreibt er, dass diese Ausgabe von den eingeschlichenen Fehlern der vorangegangenen Editionen befreit wurde. Die Schreibweise der Eigennamen habe er beibehalten, die lateinischen Zitate im Text und die lateinischen Anmerkungen im Glossar hingegen weggelassen.
(Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: BA/8310 V1 und BA/8311 V.2, in 2 Bänden, jeweils 27,5 x 21 cm. Band 1: Nachdruck des Titelkupfers der 1. Edition, ab S. IX Inhaltsverzeichnis, ab S. XIII Vorwort von Ceán y Bermudez, ab S. XIX Vorwort von Palomino, ab S. XXII 4 Seiten mit Inhaltsverzeichnis, 395 bezifferte Seiten, 4 gefaltete Radierungen und mehrere Abbildungen von Gemälden. Band 2: Nachdruck des orig Deckblatts, ab S. IX Inhaltsverzeichnis, S. XV- XIX Vorwort Palomino, 341 bezifferte Seiten, am Ende 13 gefaltete Reproduktionen der orig. Radierungen. S. 389- 441 Glossar. Die maltechnischen Kapitel sind in Band 2, S. 39-361, (Buch 5: Kapitel 1, S. 39-42, Kapitel 2, S. 42-48, Kapitel 3, S. 48-55, Kapitel 4, S. 56-61, Kapitel 5, S. 61-69, Kapitel 6, S. 69-77, Kapitel 7, S. 77-88; Buch 6: Kapitel 5, S. 120-130; Buch 7: Kapitel 4, S. 156-170; Buch 9: Kapitel 15, S. 345-355, Kapitel 16, S. 356-361)

2) Der dritte Band *El parnaso español pintoresco laureado* enthält die Lebensbeschreibungen wichtiger Künstler und wurde daher wesentlich öfter separat veröffentlicht oder in andere Werke übernommen. Bereits im 18. Jahrhundert sind die Lebensbeschreibungen ins Englische, Französische und Deutsche (Palomino de Castro y Velasco, Antonio: *Leben aller spanischen Mahler, Bildhauer und Baumeister welche sich in Spanien durch ihre Werke berühmt gemacht haben, ins deutsche übersetzt und mit dem Leben des berühmten Raphael Mengs vermehrt.* Hilschersche Buchhandlung,

Dresden 1781) und im 20. Jahrhundert ins Rumänische und erneut ins Englische übersetzt (genaue Literaturangaben im Anhang).

3) Die technischen Kapitel des *Museo pictórico* sind separat in einer Abhandlung über Maltechniken publizierte Mariano de la Roca y Delgado 1880 in Madrid unter dem Titel: *Compilacion de todas las prácticas de la pintura desde los antiguos griegos hasta nuestros dias : Contiene los tratados de pintar al temple, al aguazo, al fresco, al óleo, curiosidades y secretos accesorios á la pintura y dorar á mate, modo de pintar los escudos de armas, y la simetria del cuerpo humano / escritos en 1724, por D. Antonio Palomino de Castro y Velasco...: y los del encausto y cera, en 1744, por Mr. le comte de Caylus ; esmalte, pastel en 1767, por Mr. de Pile ; miniatura, en 1822, por Mr. Mansion,... traducidos libremente y originales, los de aguada, limpieza forracion y restauracion de las pinturas al óleo*, Madrid, 1880, D. Leon P.Villaverde.
(Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: BA 2689), 15,3 x 10,5 cm, 367 bezifferte Seiten, davon 2 Seiten Vorwort. 1 Seite Inhaltsverzeichnis.)
Nicht aus historischem Interesse, sondern als Anweisung für angehende Maler, editierte Roca die alten Traktate von Piles, Caylus, Manison und Palomino ohne Kommentar neu und fügte ein kleines Restauriertraktat an.
In modernem Spanisch gibt er oft in eigenem Wortlaut Palominos Angaben zur Tempera-, Öl, Aquarell und Freskomalerei und den Firnissen sowie der Herstellung verschiedener Pigmente wieder aber ohne Anmerkungen oder Kommentare.

Teilübersetzungen

Übersetzungen gibt es bislang nur in Form einzelner Textausschnitte.
1) Erstes Interesse an den maltechnischen Kapiteln zeigte Ernst Berger Anfang des 20. Jahrhunderts. 1901 publizierte er im Rahmen seiner Forschung zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik eine Zusammenfassung von Palominos beschriebener Öl- und Wasserfarbentechnik in *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit*, S. 82-86. 1909 folgte eine kurze Zusammenfassung der Freskotechnik in *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik,* Folge V, S. 87-90. Bergers Interpretation der Pigmentnamen sind teilweise unzutreffend.

2) Sieglinde Starbatty fasste in ihrer Dissertation zu den Fresken Palominos das Kapitel über Freskomalerei zusammen (*Die Fresken des Palomino, Ein Beitrag zur spätbarocken Freskomalerei in Spanien*, Dissertationsschrift, Ludwig.Maximilian-Universität München, 1980, S. 116-120).

3) Veliz übersetzte die maltechnischen Kapitel 1986 in *Artists' Techniques in Golden Age Spain*, University Press Cambridge, S.141-189, ins Englische. Allerdings ließ sie verschiedene Kapitel und einzelne Abschnitte aus (Buch V, Kapitel 1. über Zeichnen; Buch VI, Kapitel 2 über Aktzeichnen und Porträtmalerei; Buch VI, Kapitel 5 über Temperamalerei; Buch IX, Kapitel 16 mit den Anweisungen zum Herstellen von Pigmenten sowie verschiedene Absätze des Kapitels zur Freskomalerei, Buch VII, Kapitel 4; und vier Absätze zur europäischen Lackkunst und acht Absätze zur Technik der matten Vergoldung aus dem 15. Kapitel in Buch IX).

4) Ausschnitte von kunsthistorischem Interesse integrierten Felix Scheffler in *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts,* 2000, Susanne Waldmann in *Der Künstler und sein Bildnis in Spanien des 17.Jahrhunderts, Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, 1995 und Karin Hellwig in *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, 1996, alle bei Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung, Veuvert Verlag, Frankfurt am Main, veröffentlicht. Weitere Ausschnitte zum Thema der Historienmalerei sind in der *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und* Kommentaren zu finden, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin 2007.

Gesamtüberblick der Editionen, Teileditionen, Übersetzungen und Teilübersetzungen

Editionen

1715 *El Museo Pictorico y Escala Optica. Tomo I. Theorica de la Pintura, en que se describe su Origen, Essencia, Especies, y Qualidades, con todos los demás Accidentes, que la enriquezen, e ilustra. Y se prveban, con demonstraciones, Mathematicas, y Filosoficas, sus mas radicales Fundamentos. Dedicale a la catolica, sacra, real magestad de la reyna nuestra señors Dña Isabel Farnesio. Dignissima esposa de nuestro catolico Monarca don Felipe Quinto, por mano del excelentissimo sñor marqués de Santa-Cruz, Mayordormo Mayor de su Magestad. Su mas humilde criado D.Antonio Palomino de Castro, y Velasco.* Con privilegio. En Madrid Por Lucas Antonio de Bedmar, Impressor del Reyno &c. Año 1715. Vendese en la Casa de Don Joseph de Villar y Villanueva, Mercader de Libros, y Curial de Roma, en la Calle de Toledo, junto al Colégio Imperial della Corte.

1724 *El Museo Pictórico y Escala Optica. Tomo segundo. Practica de la Pintura en que se trata de el Modo de Pintar á el Olio, Temple, y Fresco, con la resolucion de todas las dudas, que es su manipulacion pueden ocurrir. Y de la Perspectiva comun, la de Techos, Angulos, Teatros, y Monumentos de Perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la direccion, y documentos para las Ideas, o Assumptos de las Obras, de que se ponen algunos exemplares. Dedicale a la catholica, sacra, real Magestad de el Rey nuestro Señor, Don Luis Primero, (que Dios gvarde), por mano de el excelentissimo señor Marqués de Villena, Dignisimo Mayordomo Mayor de su Magestad; su mas humilde criado Don Antonio Palomino*

Velasco, Pintor de Camara de su Magestad. Con Pivilegio. En Madrid Por la Viuda de Juan Garcia Infancon. Año 1724. Vendese en casa de Francisco Laso, Mercader de Libros. Frente de las Gradas de San Phelipe el Real. (Enthält auch Band 3: *El parnaso español pintoresco laureado*).

1796 *El museo pictorico, y escala óptica: Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades, con todos los demas accidentes que la enriquecen é ilustran. Y se prueban con demonstraciones matematicas y filosoficas sus mas radicales fundamentos.* Antonio de Sancha.

1797 *Museo pictórico y escala óptica, práctica de la pintura, en que se trata del modo de pintar á el olio, temple, y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación lueden ocurir y de la perspectiva comun, la de techos, ángulos, teatros, y monumentos de perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la direccion y documentos para las idesas ó asuntos de las obras de que se ponen algunos exemplares*. Antonio de Sancha.

1947 *El museo pictórico y escala óptica.* Madrid, Aguilar, 1947.

1988 *El museo pictórico y escala óptica / Antonio Palomino de Castro y Velasco; prólogo de Juan Ceán y Bermudez* (Nachdruck der Ausgabe von 1947 in 3 Bänden). Madrid, Aguilar, 1988.

Teileditionen

1739 *An account of the lives and works of the most eminent spanish painters, sculptors and architects* […]. London printed for Sam Harding, 1739.

1742 *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles. Translated from the suaeum Pictorium of Palomino Velasco.* London, Woodfall, a costa de äclaude du Cosc & Guillermo Darres, 1742.

1744 *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles. Que con sus heroycas obras, han iustrado la nación.* London, Hernrique Woodfall, 1744.

1749 *Histoire abregée des plus fameux peintres, sculpteurs et achitectes espagnols: Avec une description exacte de leurs oeuvres, & de celles des etragers que se voyent dans le même royaume.* Paris, Delaguette, 1749.

1781 *Leben aller spanischen Mahler, Bildhauer und Baumeister welche sich in Spanien durch ihre Werke berühmt gemacht haben, ins deutsche übersetzt und mit dem Leben des berühmten Raphael Mengs vermehrt.* Dresden, Hilschersche Buchhandlung, 1781.

1880 *Compilacion de todas las prácticas de la pintura desde los antiguos griegos hasta nuestros dias : Contiene los tratados de pintar al temple, al aguazo, al fresco, al óleo, curiosidades y secretos accesorios á la pintura y dorar á mate, modo de pintar los escudos de armas, y la simetria del cuerpo humano / escritos en 1724, por D. Antonio Palomino de Castro y Blasco...: y los del encausto y cera, en 1744, por Mr. le comte de Caylus ; esmalte, pastel en 1767, por Mr. de Piles ; miniatura, en 1822, por Mr. Mansion,... traducidos libremente y originales, los de aguada, limpieza forracion y restauracion de las pinturas al óleo*, Mariano de la Roca y Delgado, Madrid, D. Leon P. Villaverde,1880,.

1923 “El Museo Pictórico y Escala òptica. (Auszüge der Ausgabe von 1715-24)”. In: Sánchez Cantón, Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español, Band 3. 1923, 8°.

1936 *El Parnaso español pintoresco laureado*, 1724. Madrid, C. Bermejo, 1936.

1944 *El museo pictórico y escala óptica por Don Antionio Palomino de Castro y Velasco.* Buenos Aires, Poseidon Verlag, 1944, (ohne Band 3).

1986 *Vidas*, Ayala Mallory, Nina. Madrid, Alianza, 1986.

1987 *Lives of the eminent spanish Painters and sculptors / by Antonio Palomino*, Nina Ayala Mallory (übers.), Cambridge, University Press Cambridge, 1987.

1992 *Viata celo mai ilustri pictori si sculproti spanioli*. Busuioceanu, O., Ionescu, A., Biblioteca de arta, 535. Bukarest, L. Editua Meridiane, 1992.

2008 *Vida de don Diego Velázquez de Silva.* Fuentes de arte. Madrid, Akal, 2008.

Übersetzungen einzelner Textausschnitte

1901 Berger, Ernst, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit.* München, Callwey, 1901, S. 82-86.

1909 Berger, Ernst, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik,* Folge V. München, Callwey, 1909, S. 87-90.

1986 Veliz, Zahira, *Artists' Techniques in Golden Age Spain.* Cambridge, University Press Cambridge, 1986, S. 141-189.

1995 Waldmann, Susanne, *Der Künstler und sein Bildnis in Spanien des 17. Jahrhunderts, Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995.

1996 Hellwig, Karin, *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1996.

2000 Scheffler, Felix, *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts*, Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2000.

Zum Inhalt des Traktats

„*El muséo pictórico y escala óptica*" ist in drei Bände gegliedert, die in der Originalausgabe in zwei Kompendien publiziert sind. Das erste, 1715 veröffentlicht, umfasst Band 1 mit den Büchern 1 bis 3 und trägt den Titel „Theorie der Malerei". Die drei Bücher sind nach Positionen benannt, die eine Person gegenüber der Kunst einnehmen kann: Buch 1: *El aficionado* (Der Liebhaber), Buch 2: *El curioso* (Der Neugierige) und Buch 3: *El diligente* (Der Fleißige). Das erste Buch behandelt Fragen zur Herkunft, dem Wesen und den unterschiedlichen Arten der Malerei. Im zweiten, *El curioso* gewidmetem Buch, wird die Beweisführung zugunsten der *ingenuidad* und der *nobleza* der Malerei und ihres Standes als *arte liberal* erbracht. Das dritte Buch erörtert die mathematischen und physikalischen Grundlagen und Gesetzmäßigkeiten der Malerei in naturwissenschaftlicher Exaktheit.[406]

Das zweite Kompendium, das 1724 ebenfalls in Madrid erschien, enthält den 2. und 3. Band. Band 2 ist der „Praxis der Malerei" gewidmet und beinhaltet die im Folgenden übersetzten Kapitel. Er besteht aus sechs Büchern (Buch 4 – 9), die mit den Ausbildungsstufen und den Graden an Meisterschaft (*grado de los pintores*), die ein Maler erreichen kann, überschrieben und hierarchisch gestaffelt sind.

Band 3 ist der bekannteste und von der kunstgeschichtlichen Forschung meistbeachtete, mit dem Titel *El Parnaso español pintoresco laureado*. Er enthält 226 Lebensbeschreibungen vornehmlich spanischer Künstler, darunter Carducho (Ed. Aguilar 1947, S. 851-853) und

[406] Scheffler 2000, S. 116.

Pacheco (Ed. Aguilar, S:871-873) und dokumentiert die Kunstproduktion für die Zeitspanne von 1500 bis 1724 auf der iberischen Halbinsel.

Über die maltechnischen Kapitel der Bücher 4 - 9

In der Struktur und Ausführlichkeit des behandelten Stoffes gleichen die maltechnischen Kapitel einem modernen Lehrbuch zur Kunsttechnik und enthalten zahlreiche Hinweise auf Techniken von Künstlerkollegen. Interessanterweise stellt Palomino den aktuellen Techniken die älteren gegenüber, die Anfang des 17. Jahrhunderts noch in Gebrauch waren und bei Pacheco erwähnt sind. Palomino nennt keine eigenen Werke, jedoch ist er im Kapitel der Freskomalerei, die seine favorisierte Technik war, auffallend ausführlich. Palominos Kunsttraktat beruht viel stärker als die seiner Vorgänger auf dem malpraktischen Prozess.[407] So gibt er beispielsweise detailgenau an, wie die Dinge gemalt werden sollen. Besonders deutlich wird das bei seinem strengen Regelwerk für Blumenmalerei.[408]

Die einzelnen Maltechniken ordnet Palomino in Band 2 nach Schwierigkeitsgrad. Die Öltechnik ist für ihn die leichteste, da man problemlos Korrekturen vornehmen kann. Schwieriger ist die Leimfarbenmalerei, da man bei dieser weder übermalen noch korrigieren kann. Am schwierigsten ist die Freskomalerei, da man rasch arbeiten muss und ein Korrigieren nach dem Abbinden unmöglich ist. Zudem bergen die Decken- oder Kuppelfresken aufgrund der ihnen eigenen Perspektive besondere Schwierigkeiten.

Buch 4: *El principiante: primer grado de los pintores*
(Der Anfänger: erste Stufe der Maler)
Das vierte Buch ist dem Anfänger gewidmet und vermittelt Grundkenntnisse der Symmetrie, der Anatomie des menschlichen Körpers, der Verkürzungen und enthält Angaben zum Charakter eines Künstlers.

Buch 5: *El copiante: segundo grado de los pintores*
(Der Kopist: zweite Stufe der Maler)
Im fünften Buch, das Kopisten gewidmet ist, befinden sich die Kapitel über das Zeichnen, über die wichtigsten Malutensilien wie Staffelei, Palette, Pinsel und Malstock und deren Herstellung, als auch Anweisungen zur Ölmalerei, die Vorbereitung und Grundierung der

[407] Scheffler 2000, S. 141.
[408] Scheffler 2000, S. 133.

verschiedenen Bildträger (Leinwand, Holz, Metall, Seide, Wand) und Angaben zu Pigmenten, Malölen und Sikkativen. Zusätzlich findet der Interessierte genaue Anweisungen zur farblichen Darstellung von Stoffen, sowie der Landschafts- Blumen- und Früchtemalerei. Diese Kapitel sind in der vorliegenden Arbeit übersetzt.

Buch 6: *El aprovechado: tercer grado de los pintores*
(Der Fortgeschrittene: dritte Stufe der Maler)
ist dem „Verwerter" oder dem „Fortgeschrittenen" gewidmet, der bereits fähig ist, sich alle bisherigen Ratschläge zu Nutzen zu machen und sie zum eigenen Vorteil umzusetzen. Palomino erläutert die Konzeption einer Komposition mittels mehrerer Vorlagen, wie Stichen, Zeichnungen und Ölbildern oder wie man sie aus direkten Naturstudien zusammensetzt.
Im zweiten Kapitel des sechsten Buchs gibt Palomino genaue Anweisungen zum Aktzeichnen und zum Malen von Portraits in Öl. Maltechnisch interessant ist auch das fünfte Kapitel mit den Anweisungen zur Leimfarbenmalerei. Das zweite und fünfte Kapitel sind in der vorliegenden Arbeit übersetzt.

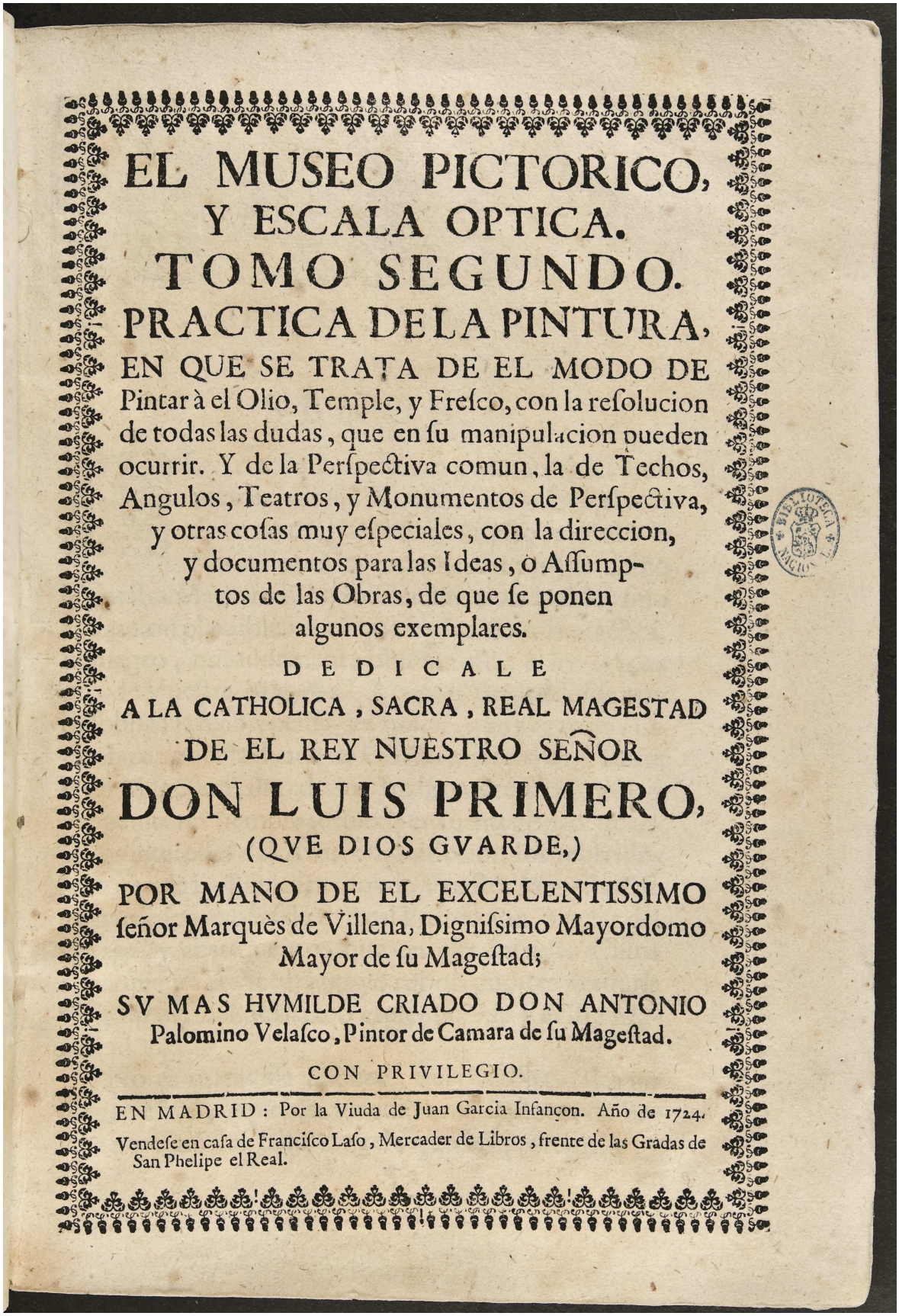
Buch 7: *El inventor: cuarto grado de los pintores*
(Der Erfinder: vierte Stufe der Maler)
Das siebente Buch ist dem Erfinder gewidmet, der den *aprovechado* durch die Fähigkeit übertrifft, eine Bildkomposition allein aus seiner Einbildungskraft heraus zu schaffen. Im vierten Kapitel, das in der vorliegenden Arbeit übersetzt ist, beschreibt Palomino die Praxis der Freskomalerei.

Buch 8: *El práctico: quinto grado de los pintores*
Das achte Buch enthält hauptsächlich Verhaltensregeln und will den Künstler zu steter Arbeit anspornen. Es behandelt die Besonderheiten, die es beim Porträtieren von Personen mit unterschiedlichen Konstitutionen, Charakteren und Temperamenten einzuhalten gilt. Darüber hinaus kommen hier auch die unterschiedlichen Perspektiven für die Architekturmalerei zur Sprache.

Buch 9*: El perfecto: sexto y último grado de los pintores*
Das neunte und letzte Buch ist dem vollkommenen Maler (*el perfecto*) gewidmet. Dieser vereint in sich das gesamte Wissen des ersten und zweiten Bands.[409]

[409] Scheffler 2000, S. 116-117.

Aus maltechnischer Sicht sind Kapitel 15, mit den Herstellungsrezepten für Firnisse und Kapitel 16 mit Herstellungsverfahren verschiedener Pigmente wichtig, die ebenfalls in der vorliegenden Arbeit übersetzt sind.



EL MUSEO PICTORICO, Y ESCALA OPTICA.

TOMO SEGUNDO.

PRACTICA DE LA PINTURA,

EN QUE SE TRATA DE EL MODO DE Pintar à el Olio, Temple, y Freſco, con la reſolucion de todas las dudas, que en ſu manipulacion pueden ocurrir. Y de la Perſpectiva comun, la de Techos, Angulos, Teatros, y Monumentos de Perſpectiva, y otras coſas muy eſpeciales, con la direccion, y documentos para las Ideas, ò Aſſumptos de las Obras, de que ſe ponen algunos exemplares.

DEDICALE

A LA CATHOLICA, SACRA, REAL MAGESTAD DE EL REY NUESTRO SEÑOR

DON LUIS PRIMERO,

(QVE DIOS GVARDE,)

POR MANO DE EL EXCELENTISSIMO ſeñor Marquès de Villena, Digniſsimo Mayordomo Mayor de ſu Mageſtad;

SV MAS HVMILDE CRIADO DON ANTONIO Palomino Velaſco, Pintor de Camara de ſu Mageſtad.

CON PRIVILEGIO.

EN MADRID: Por la Viuda de Juan Garcia Infançon. Año de 1724.

Vendeſe en caſa de Franciſco Laſo, Mercader de Libros, frente de las Gradas de San Phelipe el Real.

BIBLIOTECA NACIONAL

Abb.6 *El museo pictórico y escala óptica*, Frontispiz der Erstausgabe 1724, Biblioteca Nacional de Madrid, Signatur ER 4722 V.2

EL MUSEO PICTÓRICO Y ESCALA ÓPTICA

Übersetzung

Die Übersetzung entstand aus der Ausgabe von Aguilar 1947. In Zweifelsfällen wurde die erste Edition von 1724 aus der Spanischen Nationalbibliothek in Madrid (Signatur: ER 4722 V.2) konsultiert.

Leseanweisung

Zum leichteren Auffinden und Vergleichen der entsprechenden Passagen im spanischen Text der Ausgabe Aguilar ist deren Paginierung im vorliegenden übersetzten Text kursiv in eckigen Klammern an den Seitenrändern eingefügt *[Ag. 474].* Die Nummerierung der einzelnen Absätze (kursiv in eckigen Klammern *[1]*) dient der leichteren Orientierung bei Verweisen innerhalb der vorliegenden Arbeit.

Spanische Bezeichnungen, für die keine Entsprechung im Deutschen gefunden werden konnte, sind in der Übersetzung kursiv gedruckt und im Glossar erläutert.
Ist die spanische Bezeichnung mehrdeutig oder hat im Laufe der Zeit ihre Bedeutung geändert, ist sie kursiv in eckigen Klammern eingefügt und kann ebenfalls im Glossar nachgeschlagen werden.
Ausdrücke, die zwar übersetzt werden konnten, die aber im heutigen deutschen Sprachgebrauch eine differenzierte Bedeutung haben, sind ebenfalls kursiv gedruckt und im Glossar erläutert.

.

EL MUSEO PICTÓRICO Y ESCALA ÓPTICA

Drittes Buch der Malerei. Von ihrer Praxis und allen Arten ihrer Ausführung
Band II: Praxis der Malerei, Buch 5: Der Kopist

Buch V, Kapitel I
Wieso der Anfänger das Studium des Zeichnens nicht vergessen darf, auch wenn er mit dem Malen beginnt

§ I *[Ag. 474]*

[1] Wenn der Moment kommt, Pinsel und Farben zur Hand zu nehmen, denkt der Anfänger meist, dass er nun mit dem Zeichnen fertig ist. Aber er denkt falsch, denn all seine Sorge muss der Einhaltung der so altbekannten Anweisung Apelles' gelten, dass kein Tag ohne Linie verstreiche, das heißt, ohne irgendeine Sache zu zeichnen, mag er auch noch so beschäftigt sein (4.).[410] Wenn er das nicht schafft, sollte er sich wenigstens nächtens (besonders im Winter) mit angemessenem Fleiß der Ausübung des Zeichnens widmen. Er sollte sowohl einige der nach Urteil des Lehrers tadellosesten Drucke der berühmten Werke von Michelangelo, Raffael, Annibale Carracci, Cortona, Lanfranco und anderen kopieren[411], als auch von angesehenen Autoren ausgeführte Handzeichnungen, mit Wasserfarbe, Feder oder [schwarzer] Kreide, oder Aktstudien. Auch nach Gipsfiguren soll er zeichnen, die von einem einzigen sachlichen Licht beleuchtet sind, und zwar auf braunem oder anderem halbtonigem Papier, damit die Lichter hell aufgesetzt werden können, entweder mit weißer Kreide [*lápiz blanco*] oder mit Zeichenminen [*clarión*] aus weißem, gemahlenem Gips gefertigt und nicht aus Bleiweiß, da diese mit der Zeit anlaufen und dunkel werden.

Art und Weise, nach dem Alten zu lernen

Art und Weise, nach Gipsfiguren zu lernen

[2] Diese Art des Lernens ist von höchster Wichtigkeit für ihn, um Verständnis für Hell und Dunkel zu erwerben und um sich an das Malen nach dem lebenden Modell zu gewöhnen, damit er an die Akademie gehen kann, wenn es eine in seiner Nähe gibt (wovon wir noch beizeiten sprechen werden). Zu diesem Zweck soll er beginnen nach Gipsfiguren oder Fragmenten davon zu zeichnen: zum Beispiel Köpfe, Hände, Füße, Arme und Beine, danach einen Oberkörper oder eine Halbfigur und einige kindliche Gipsfiguren mit verschiedenen Körperstellungen. Schließlich ganze Statuen, wobei er versuchen soll, sich große Fähigkeiten anzueignen, da dies reglose Dinge sind und während der ganzen Zeit stillhalten, die der Anfänger wünscht oder benötigt, um seine Zeichnung zu vervollkommnen - was das lebende Modell nicht tut.

Wie wichtig das Lernen nach Gipsfiguren ist

[3] Zudem sind die Statuen (besonders die der Griechen, wie zum Beispiel Herkules, die Gladiatoren, Merkur, Antinous[412], Apollo und Venus, &c.) mit jenem wachsamen Studium der Alten gefertigt, die in einer Figur die gesamte Schönheit ihrer Art zusammenstellen [und deshalb] alles haben, was man sich *[Ag. 475]*

---

[410] Originale Anmerkung Palominos: „(4.) Apelli fuit alioquin perpetua consuetudo, nunquam tam occupatam diem agendi, vt non lineam ducendo, exerceret Artem. *Plin.* 35. *cap.* 10".

[411] Siehe Glossar: *113*. *Modelo*.

[412] Antinous, Lieblingsknabe des Kaisers Hadrian, stammte aus Bithynien und ertrank (Opfertod?) 130 u. Z. im Nil. Ihm zu Ehren wurde die Stadt Antinoupolis gegründet, wurden Tempel und Statuen errichtet und Münzen geprägt; dabei erscheint A. oft mit den Attributen des Dionysos versehen. Er galt als Schönheitsideal seiner Zeit. (Lexikon der Antike, Eintrag: *Antinous*).

für eine gute Symmetrie nur wünschen kann. Sie sind mit Stolz, Anmut und Schönheit ausgestattet, was man bei dem lebenden Modell, in einem alleinigen Individuum, nicht vorfindet. Und mit dieser guten Milch macht es sich der Erfindergeist zur Gewohnheit, dem ihm vorgesetzten Modell, wenn dieses von der Symmetrie her dürftig ist, Größe und gigantische Kraft zu verleihen. Diese Art des Lernens, mitsamt den weiteren verehrungswürdigen alten Kunstwerken, wie der Trajans- und Antoniussäule, der Grabstätte Ovids, der antiken Gewölbe und den weiteren Herrlichkeiten des unterirdischen Roms, die uns dank der Drucke und Musterbücher zur Verfügung stehen, nennt man in Italien *disegnare degliantico*, nach dem Alten lernen. Deswegen wurden Michelangelo, Raffael, Polidoro [da Caravaggio], Andrea del Sarto, Leonardo da Vinci und alle anderen jenes glücklichen Jahrhunderts unsterblich. Das beherzigte bekanntermaßen zu ihrem Vorteil auch die hochberühmte Schule der Carracci und vermachte so der Welt mit ihren vielen hervorragenden Schülern weitere Giganten dieser Fähigkeit, wie es ihre Werke in den Galerien, Kirchen und Prinzenpalästen bestätigen. Und wahrlich, wer sich das Studium dieser Wunder der Kunst nicht zu Nutze macht, wird die Reife seiner Fähigkeiten verfehlen. Viele, auch die glücklichsten, vom Himmel in hohem Maße ausgestatten Erfindergeister haben ihre letzte Perfektion nicht erreicht, da ihnen dieser Teil fehlte. Allen möge das Beispiel des hervorragenden Albrecht Dürer dienen, von dem Raffael sagte, als er einige seiner Zeichnungen sah, die mit der ihm eigenen ausgeprägten Feinheit gefertigt waren, dass, wenn er zum Studieren nach Italien gegangen wäre, er von niemandem übertroffen worden wäre. Worauf jener, als er davon erfuhr, erwiderte, dass es in seinem Land genügend Talent gäbe, um nicht nach Italien gehen zu müssen. Wir sehen aber deutlich, dass er sich irrte, denn seine Akte sind derart kraftlos und armselig, dass es ein Jammer ist, und in der Gestaltung der Köpfe, Haltungen und Kleidung fehlen ihm Anmut und Liebreiz, die sein Können weit erhabener machen würden. Es ist wahr, dass diese große Persönlichkeit und viele andere der vergangenen Jahrhunderte nicht nur in jenen Regionen, sondern ganz besonders in Spanien das Unglück hatten, keinen Zugang zu jenen hervorragenden Werken zu haben, die uns auf Drucken und in Büchern (wie ich erwähnte) den emsigen Fleiß der Italiener und Franzosen offenbarten, ohne die berühmtesten Statuen zu übergehen, die zu unserem Nutzen in angemessenen Größen in unsere Ateliers gebracht wurden. Dazu kommen noch die vortrefflichen Gemälde der hervorragendsten Ausländer, mit den verschiedenen von ihnen selbst ausgeführten Freskowerken, die man im Escorial, in den königlichen Schlössern und in einigen Kirchen des hiesigen Hofes sehen kann. Für die, denen das Glück die Möglichkeit verwehrt hat, jene sowohl fruchtbaren als auch glücklichen Länder zu nutzen, kann dies vieles und bei großer Begabung sogar alles ersetzen.

§ II

Studium der Dinge nach der Natur

[Ag. 476]

[4] Für den Anfänger ist es ebenfalls überaus wichtig, verschiedene leblose Dinge abzuzeichnen wie Blumen, Töpferware und Küchengerät, um die Angst vor dem Kopieren des lebenden Modells zu verlieren und Übung und Kenntnis im Hell und Dunkel zu erlangen. Er soll auch Vögel und tote Jagdbeute abzeichnen, wobei er die Symmetrie, Farbe und Tönungen jedes Gegenstandes, aus denen sich dieser zusammensetzt, beachten muss, um sich für Aufträge ähnlicher Dinge gegenständliche Vorstellungskraft und geistige Fähigkeiten anzueignen. Ohne dabei das Beobachten der verschiedenen Tierarten, als auch die übrigen leblosen Dinge, die sich dem Auge darbieten, zu vernachlässigen. Fortwährend soll er das offene Buch der Natur studieren, die der universelle Gegenstand der Nachahmung ist. Deshalb

müssen wir diese ständig betrachten, wobei wir auf die herrliche Vielfalt der Wolken, Horizonte, Berge und Landschaften achten müssen, verschönt durch die Lebhaftigkeit der Bäche, Quellen, Flüsse und Meere. Von eigenwilligen Orten sollte man versuchen, Zeichnungen oder flüchtige Skizzen nach der Natur anzufertigen.

Buch V, Kapitel II
Geräte, die der Anfänger vorbereiten muss, um mit dem Malen zu beginnen

§ I

[1] Ist das Gesagte eine untrennbare und beständige Sorge des lerneifrigen Malers geworden und beginnt dieser nun mit dem Malen, muss er sich dafür folgende Instrumente beschaffen: Staffelei (sofern der Meister nicht eine für ihn hat), Palette, Kielpinsel, Bundpinsel und Malstock. Die Staffelei dient zum Anlehnen der Leinwand oder Tafel, die bemalt werden soll, und die man bequem mit Hilfe von einigen seitlich angebrachten Nägeln oder Holzpflöcken nach Belieben höher oder tiefer stellen kann. Von ihrer Form und Aufstellung zu berichten, erscheint überflüssig, da sie hinlänglich bekannt ist.

[2] Die Palette (die der Italiener *taboloza* nennt) dient zum Platzieren der reinen, unvermischten Farben in einer bestimmten Reihenfolge. Sie soll eine drittel Elle lang und eine viertel Elle breit sein, was das proportionierteste Format ist, um zwischen Daumen und Armbeuge zu passen. Sie kann aber auch größer oder kleiner, oval oder rund sein. Sie sollte aber immer abgerundete Ecken[413] und ein Loch in der Ecke zur Brust hin haben, groß genug, dass der Daumen der linken Hand hindurch passt, womit man sie festhält. Deshalb ist es ratsam, dass die Palette auf der Seite des Loches dicker und zu den anderen Enden hin so dünn wie möglich ist, damit sie leichter wird. Das geeigneteste und üblichste Holz, aus dem sie meistens gemacht wird, ist Birnbaum. Aber Kirsch- und Brustbeerbaum (der im Königreich Valencia auch *chincholer* oder *jinjoler* genannt wird) sind noch besser, da sie solider und glatter sind und durch Polieren einen wunderbaren Farbton und Glanz erhalten. Aber wenn sie sehr groß sein sollen, etwa eine halbe Elle lang und eine drittel Elle breit, kann man sie auch aus Nuss, *cedro* oder Mahagoni machen. Noch leichter werden sie aus Pappel oder Kiefernholz aus Segura oder Flandern, woraus die Decken der Lauten und anderer Musikinstrumente gemacht werden. Aber solche großen Paletten hält man nicht in der Hand, sondern befestigt sie auf einem Tisch, so dass sie sich nicht bewegen. Man gebraucht sie zum Untermalen großer Dinge, da mehr Farben darauf passen und man Platz hat, die Farbtöne zuzubereiten und mit den Bundpinseln zu verrühren.

Wie die Palette zum Malen beschaffen sein soll

[Ag. 477]

Wozu große Paletten dienen

[3] Ist die Palette fertigt und schön mit einem Messer oder Glas abgeschabt, muss sie mit einem Sikkativ[414] dünn eingestrichen oder eingerieben werden. Nach dem Trocknen sollte sie nochmals abgeschabt und erneut mit Sikkativ mit Hilfe eines Haarballens eingerieben werden. Wenn man hiernach abermals eine Schicht in derselben Art und Weise, ohne abzuschaben, aufträgt, wird sie wunderbar, so dass die Farben und Farbtöne nicht einsinken und die Palette beflecken oder besprenkeln.

Wie man die Palette herrichten muss, bevor sie zum Malen dient

---

413 Although Palomino recommends that the corners of the palette be rounded, the shape of the palette is still the traditional rectangle seen in various sizes from the medieval times through the early eighteenth-century. From the mid-eighteenth century on, most artist's palettes seen in paintings are oval. See F. Schmidt „The painter's implements in Eighteenth-Century Art", The Burlington Magazine, Vol.108, July-December 1966, pp. 519-521 (Veliz 1986, S. 213, Anm. 2). Auf dem Porträt des Antonio Palomino, 1726, von Juan Bautista Simó ist Palomino mit einer rechteckigen Palette dargestellt, deren Ecken nicht abgerundet sind (Waldmann, 1995, Abb. 8)

414 *Secante* bezeichnet sowohl Trockenöl als auch Trockenstoffe, siehe Glossar: *150 Secante*.

§ II

[4] Bis zu eineinhalb Dutzend Kielpinsel [*pincel*] müssen vorbereitet werden, sortiert nach Größen und Eigenschaften. Die größten zum Anlegen der großen Licht- und Schattenflächen, die mittleren für die kleineren Flächen und die feinsten zum Konturieren und um die zartesten Dinge auszumalen. Man muss auch einen mit reichlichem und weichem Haar haben, um die Farbtöne zu verschmelzen oder miteinander zu verbinden und um die Härte der Umrisse zu mildern.

Qualitäten der Kielpinsel, die zum Malen vorbereitet werden müssen

[5] Die Qualitäten der Kielpinsel sind unterschiedlich, da manche aus feinem Borstenhaar sind, andere aus Ziegenschwanzhaar, Hundehaar, Fehhaar und Ichneumonhaar [*meloncillo*]. Die mit Borstenhaar sind stärker und kraftvoller und eigenen sich hervorragend zum Aufstreichen [*empastar*], wenn die Farbe steifer ist. Hundehaar ist geschmeidiger, ziemlich kraftvoll und verlangt nach flüssiger Farbe, wie auch das Ziegenhaar. Üblich sind auch noch andere aus Iltishaar, die wunderbar, kraftvoll und geschmeidig sind. Alle diese fasst man in Schreibfederkielen[415], wenngleich man Borsten auch in Geierkielen fasst.

[6] Die Fehhaarkielpinsel werden in allen Größen hergestellt, für die mittleren sind Entenfederkiele besonders geeignet, für die kleinen Tauben-, Turteltauben- oder Perlhuhnfederkiele, für noch feinere für kleine Dinge, Drossel- oder Singdrosselfederkielen, oder Ähnliches. Aber hierfür kann man auch ganz feine und spitze aus Katzenschwanzhaar fertigen.

Woraus man sehr kleine Kielpinsel macht

[7] Die mit Ichneumonhaar sind in allen Größen vorzüglich, denn die mit Schreibfederkiel eignen sich bestens für freie Pinselstriche und um im Großen letzte Hand anzulegen. Die mittleren, (die man meist mit Raben- oder Krähenfederkielen fertigt, damit stabil sind und sich nicht durch die Kraft der Haare öffnen) eignen sich bestens für feinere Dinge und die kleinsten für sehr zarte Dinge.

Kielpinsel mit Ichneumonhaar sind vorzüglich *[Ag. 478]*

§ III

[8] Es schadet nicht, die Herstellungsweise zu beschreiben, da sie nicht allen bekannt ist und man sie [die Pinsel] auch nicht überall und immer findet. Man muss also die Portion der (immer dicht an der Wurzel) geschnittenen Haare von irgendeinem der genannten Felle nehmen, die der Größe des Pinsels entspricht, den man zu fertigen wünscht, und platziert sie mit der geschnittenen Seite in einen engen Fingerhut aus Messing. Nun muss man den Fingerhut aufstoßen, bis das Haar am Boden schön gleichgestoßen ist. Danach nimmt man die Haare, an den Spitzen gefasst, heraus und schüttelt die vorhandenen zu kurzen Haare heraus. Mit einem feinen Kamm entfernt man die Wollhaare, die stets am Schaft der Haare zu finden sind. Danach richtet man die Portion Haar mit den Spitzen im Fingerhut aus, stößt diesen wieder auf, bis das Haar am Boden gleichgestoßen ist, nimmt es heraus, kämmt jetzt die andere Seite und richtet sie wieder mit den Spitzen im Fingerhut aus. Dann nimmt man das Bündel vorsichtig heraus, ohne es durcheinander zu bringen und verschnürt es sorgfältig und fest mit Rohseide, dünner gewachster Seide oder mit Sisalschnur, mittels der so genannten Schweinsschlinge[416]. Darüber macht man noch einen weiteren, schön festen Knoten, schneidet den Faden ab und macht zur Haarwurzel hin noch eine Bindung. Dabei muss man es immer so besorgen, dass der Teil zu den Spitzen hin so lang wie möglich ist. Auf diese Art und Weise macht man nach

Art und Weise, alle Sorten Kielpinsel herzustellen

---

415 Schreibfederkiele stammen laut dem DRAE 1729 von Gänse-, Schwanen- oder Geierflügelfedern, siehe Glossar: *137*. *Pincel*.

416 Näheres zu dieser Schlingenart „*el lazo, que llaman del puerco*" konnte nicht ermittelt werden.

Belieben, oder je nach dem, wie es die Qualität der Haare zulässt, einige große oder kleinere Bündel. Währenddessen weicht man die Federkiele, die man befüllen möchte, in Wasser ein, so dass sie geschmeidig und elastisch werden und beim Hineintreiben der Haare nicht aufbrechen, falls es eng werden sollte. Die besagten Kiele schneidet man mit der Schere an der Spitze soweit ab, dass das Haar gut und gerade herauskommen kann, ohne dabei zu sehr geschnürt zu werden (denn sonst wird die Spitze nicht gut). Am Schaft macht man dicht am Kielanfang einen schrägen Schnitt mit dem Messer, wobei man ein Stück nicht ganz abschneidet, um den Kiel beim Hineintreiben zu sich herziehen zu können.

Wie man die Federkiele für die Pinsel vorbereiten muss

[9] Ist dies getan, wählt man unter den vorhandenen Bündeln jenes aus, das am besten der Größe des Kieles entspricht, damit es ohne zu viel, aber doch immer mit ein wenig Kraftaufwand hineingeht, denn wenn es locker hineingeht, rutscht es später raus und taugt nicht.[417] Ist das Bündel gewählt, wird das Ende der Haare mit dem Mund befeuchtet und zugespitzt. Wer sich ziert, kann die Spitze auch mit Wasser befeuchten und mit den Fingern formen, aber das geht nie so gut. Von unten her, wo der Kiel schräg eingeschnitten ist, schiebt man das Haarbündel mit einem dem Kiel entsprechenden, aber nicht eng sitzenden runden, stumpfen Holzzapfen oder Holznagel, bis genügend Haar an der Spitze des Kieles sichtbar wird, sodass es Kraft und Festigkeit hat. Denn wenn es zu lang ist, geht die Kraft verloren. Aber im Fall, dass es zum Verschmelzen der Farbtöne dienen soll, ist es gut, wenn es lang und nicht so kraftvoll ist. Auf diese Art und Weise werden alle Kielpinselsorten gemacht, große oder kleine, ganz nach Belieben.

Wie man die Haare in die Federkiele hineintreibt

[Ag. 479]

[10] Die Stiele für die Kielpinsel fertigt man meist in der Länge einer drittel [Elle], rund, glatt und in der Dicke entsprechend der Haarbündel, für die sie bestimmt sind. Das Ende, das in das Haarbündel kommt, darf nicht spitz sein, sondern so, dass es gerade hineinpasst, damit es fest wird. Am unteren Ende müssen die Stiele aber spitz enden, damit sie, wenn man sie in der linken Hand hält, nicht viel Platz einnehmen und oben auseinander stehen, um sich nicht gegenseitig zu beschmieren, und damit man mühelos den findet, den man sucht.

Wie und aus welchen Hölzern man Pinselstiele herstellt

[11] Diese Stiele pflegt man aus verschiedenen Holzarten zu machen. Die üblichsten sind aus Kiefer, die gradwüchsig sein soll, obwohl man sie in Madrid auch sehr häufig aus den Ruten macht, die für die Gerichtsdiener[418] verkauft werden und aus Ladestöcken für Gewehre, die aus Schwarzpappelholz sind. Aber die besten sind aus Birnenholz, Nuss-, Mahagoni-, *Cedro*- und manchmal aus Eben- oder Brasilholz. Aber die beiden letzteren sind nur für Prinzen und Ehrenmänner oder Kunstliebhaber, die stolz darauf sind, sich mit der vollkommensten aller Malerausrüstungen hervorzutun. Ohne dabei affektiert zu sein, sollten eigentlich alle [Maler] so sein, damit der Glanz und die Pracht der Malerei auch in ihrem Rüstzeug erstrahlt, ohne dass die Nachlässigkeit einiger die Wertschätzung und Unantastbarkeit der Kunst diskreditiert. Und weil man beim Anblick der reinlichen, geputzten und wohl angerichteten Ausrüstung wahrlich Lust zum Malen bekommt, die einem vergeht, wenn man diese verschmutzt, unappetitlich und verwahrlost sieht.

Wie wichtig das Reinigen der Malausrüstung ist

---

[417] Die gebundenen Haare werden am dünneren Ende in die noch feuchten Kiele gesteckt. Beim Trocknen zieht sich der Kiel zusammen und hält das Haarbündel fest (Welther 1991, S. 41).

[418] Nach dem DRAE 1739 ist der Gerichtsstab ein dünner Stab, den die Gerichtsbedienten als ein Zeichen ihrer Gerichtsbarkeit führten. Das obere Ende war mit einem Kreuz bezeichnet, worauf sie schwören ließen, was als „*Jurar en vara de Justicia*“ bekannt war.

§ IV

[12] Die Bundpinsel sind aus Wildschweinborsten, die aus Flandern kommen und die besten und weichsten sind. Für ihre Herstellung stößt man die Haare an den Wurzeln, (je nach der Menge, die der Größe des Bundpinsels entspricht, den man zu machen gedenkt) entweder in einem Schmelztiegel eines Silberschmiedes oder in einer Schokoladentasse, gleich. Anschließend nimmt man sie an den Spitzen heraus und kämmt sie mit den dicken Zinken des Kammes, um die feinen und fehlerhaften Härchen zu entfernen, die immer vorhanden sind. Dann setzt man sie an der Spitze gleich, kämmt und setzt sie nochmals gleich. Wenn das getan ist, hält man sie ganz vorsichtig, so dass sie nicht durcheinander geraten, an den Spitzen in der linken Hand, und mit der rechten schiebt man den Stiel mittig so weit hinein, wie die Bindung reichen soll. Diese macht man mit der erwähnten Schweinsschlinge mit gewachstem Bindfaden, Briefschnur oder Hanffaden, wobei man eine Viertelelle des Fadens zum kürzeren Ende hin stehen lässt, um ihn zu der Seite hin, an der mit dem Binden fortgefahren wird, doppelt zu nehmen, damit an seinem Ende eine kleine Schlinge entsteht, durch die man das andere Ende führt. Wenn man dann an dem unteren zieht, bis die Schlaufe das andere Ende mit sich zieht und von den Windungen der Bindung eingeschlossen ist, ist der Bundpinsel fertig und perfekt. Nachher schneidet man mit der Schere am unteren Teil die ungleichen Köpfchen ab. Und ich weise darauf hin, dass die Bundpinsel für Ölmalerei kürzer und kraftvoll sein müssen. Für Tempera und Fresco hingegen müssen sie lang sein und eine abgerundete, nicht stumpfe, Spitze haben, mit Ausnahme der großen, mit denen man den Grundton anlegt.

Art und Weise, die Bundpinsel zu fertigen

[Ag. 480]

[13] Die Stiele für die Bundpinsel, die, wie gesagt, gewöhnlich aus Kiefer, aber auch aus Gewehrladestöcken gefertigt werden, können für große und stumpfe Bundpinsel genauso sein, d.h. ohne Spitze zum Ende der Bindung hin, wobei man sie mittig mit einem Einschnitt versieht, damit die Bindung greift. Sollen die Bundpinsel aber spitz werden, muss auch der Stiel spitz sein. Allerdings muss sich der größte Teil der Bindung auf dem Festen befinden, damit sie sicher sitzt und ebenfalls mit einer Kerbe, da sie sonst leicht herunterrutschen. Deshalb ist es am sichersten, die gesamte Bindung einschließlich der Wurzeln zu leimen und den Faden nicht zu wachsen, damit der Leim klebt. Damit sie spitz zulaufen, ist es natürlich erforderlich, dass das Gleichgestoßene nicht stumpf, sondern rund endet. Wenn man sie immer nach dem Waschen zusammenbindet, bewahren sie die Spitze.

Wie die Stiele der Bundpinsel sein sollen

Art und Weise, die Bundpinsel zu binden

§ V

[14] Der Malstock ist eine kleiner Stock oder Stab, den man in der linken Hand hält, mit einem gefütterten Baumwolltüchlein oder einem runden Polster an der Spitze, damit er das Bild nicht beschädigt, an das man ihn lehnt, und der dazu dient, die rechte Hand ruhig zu halten, die man zu diesem Zweck auf ihn legt. Er muss etwa eine Elle lang und so dick wie ein kleiner Finger sein. In Madrid wird er meist aus den bereits erwähnten Gewehrladestöcken gefertigt, aber man kann jeden geraden, festen und leichten Stab verwenden. Manche Kunstliebhaber gebrauchen jedoch Malstöcke aus amerikanischem Rohr, Ebenholz, Mahagoni, *cedro*- und Guyakholz. Ich aber halte den leichtesten, sofern er fest ist, für den besten, und deshalb benutze ich gut gehärtetes Binsenrohr mit sehr langen Halmabschnitten und folglich wenigen Knoten. Um diesen zu verfremden, kann man ihn mittels Rauch eines Lichtes mit verschiedenen Flecken versehen, sodass er dem amerikanischen Rohr gleicht. Jedoch ist diese Sorte nicht dafür geeignet, sich mit den Gesellen zu prügeln (wie es manche zu tun pflegen), was ich auch nicht für schicklich halte, sondern um bei der Ausübung der Malerei zu dienen als eines der

Der Malstock: Was er ist, wozu er dient und aus welchem Holz man ihn macht

Instrumente, die der Kunst zugehören und die mit entsprechender Sorgfalt behandelt werden müssen. Und nicht, wie es einem Kollegen mit Luca Giordano widerfuhr, den er mit einem Besenstiel als Malstab vor dem König malend antraf. Später, als er die Gelegenheit hatte, sagte ihm Luca, dass er sich seinen verschandelt und keinen anderen habe. Auf der Stelle überließ ihm der Freund zusammen mit anderen Dingen der Kunst einen vorzüglichst polierten Malstock aus Ebenholz mit länglichem Knopf und Beschlag aus Elfenbein. Nach wenigen Tagen kam der Freund wieder und fand ihn abermals mit dem verflixten Besenstiel als Malstock malend vor. Da fragte er ihn nach dem Malstock aus Ebenholz, worauf Luca mit großem Fluchen entgegnete, dass jene Teufel, und dabei wies er auf die Gesellen, schuldig seien (ich glaube nicht, dass er sein Gewissen groß belastete, auch wenn die Gehilfen unschuldig waren). Es war so, dass er sich mit ihnen geprügelt und ihn dabei zertrümmert hatte. Dann präsentierte der Freund ihm einen anderen aus amerikanischem Rohr mit länglichem Knopf und Silberbeschlag. Dieser hielt, entweder wegen der Unnachgiebigkeit der Materials oder weil die Lehrlinge ihn fürchteten, denn er war dicker als angemessen, weshalb sie ihm seine Scherze verziehen. Jedoch war er wohl nicht ganz so dick, wie jener, den Carreño besaß und mit dem er eines Tages den Arm eines Gehilfen brach (was vermutlich nicht wegen eines Scherzes war). Als der Vater sich mit Recht über derlei Ausschweifung beklagte (noch mehr dürfte sich wohl der junge Mann beklagt haben), antwortete ihm Carreño: „*Mein Herr, es waren höhere Mächte, denn ich versichere Euch, dass ich es mit dem größten tiento*[419] *tat, wie ich nur konnte*“ -und das wird man ihm gerne glauben. Diese Abschweifung sei erlaubt, um das Verdrießliche dieser Materialitäten mit dem Spaßhaften dieser Vorfälle, bei Männern so hohen Ranges, etwas aufzuheitern.

Drollige Geschichte von Luca Giordano[420]

[Ag. 481]

Weitere drollige Geschichte von Carreño

[419]Hier handelt es sich um ein unübersetzbares Wortspiel, denn *tiento* bedeutet sowohl „Malstock“ als auch „Behutsamkeit“.
[420] Giordano, Luca, *1634 Neapel, † 1705 Neapel.

Buch V, Kapitel III
Wie man die Leinwände und andere Oberflächen zum Malen grundiert oder vorbereitet

§ I

[1] Nirgends bringt die Natur die Gestalt oder die Wirkung, nach der sie trachtet, hervor ohne vorhergehende Vorkehrungen oder Bedingungen. Manche vorhergehend, andere begleitend. Einige hiervon sind unentbehrlich, *simpliciter*, andere *secundum quid*. Die unentbehrlichen *simpliciter* sind jene, ohne die keinerlei Wirkung erzielt werden kann, denn ohne Pinsel, Farben, verflüssigte Ingredienzien und geeigneten Bildträger kann man nicht malen. Auch wenn ich Ölmalerei gesehen habe, die statt mit dem Pinsel mit den Fingern ausgeführt war, so ist dies doch eher ein Mangel an Reinlichkeit als ein Überfluss an Meisterschaft (wenngleich es geschickt gemacht sein kann). Die *secundum quid* notwendigen Dinge sind jene, ohne die man zwar einigermaßen die Wirkung erzielen kann, mit denen es aber viel leichter ist, wie mit dem Malstock, der Staffelei und den vorgrundierten[421] oder zubereiteten Bildträgern, die bemalt werden sollen, mit den gewohnten Eigenschaften. Auch wenn es mit ihnen leichter und bequemer geht, muss manches Mal aus der Not heraus auch auf sie verzichtet werden. Ohne sie hat man zwar mehr Arbeit, aber das Unternehmen kann gelingen.

Unentbehrliche Bedingungen „*simpliciter*“ und andere „*secundum quid*“

[Ag. 482]

[2] In Fällen, die Eile erforderten, habe ich gesehen, wie eine Leinwand mit einer Schicht warmem Leim versehen und ohne weitere Grundierung mit Öl bemalt wurde. Dasselbe kann man auf einer Holztafel, einer Metall- oder Glasplatte machen, wenn man sie zunächst mit Knoblauch einreibt. Für Eil- und Notfälle ist das tauglich, aber es wird wahrlich weder so gut, noch so vollendet und angenehm anzuschauen sein, wie mit den richtigen Grundierungen.

Art und Weise, eine Leinwand oder andere Bildträger in Fällen, die Eile erfordern, zu grundieren

§ II

[3] Beginnen wir mit den Oberflächen, auf denen man heute am häufigsten malt, nämlich den Leinwänden (denn früher, zu Michelangelos und Raffaels Zeiten, malte man nur auf Holz- oder Metalltafeln). Als erste Maßnahme werden diese auf die Spannrahmen genagelt, sofern sie nicht angestückt werden müssen, denn wenn dem so ist, muss dies das Erste sein; auch wenn das Zusammennähen eher eine Beschäftigung der Frauen als der Männer ist. Es ist notwendig, die Maler auch auf den Stich hinzuweisen, mit dem sie nähen sollen, damit die Naht nach dem Aufspannen möglichst unauffällig ist. Obwohl der so genannte Betttuch-Stich[422] sich eignet, ist der überwendliche Stich[423], mit einfachem, reißfestem und dünnem Faden, damit er nicht aufträgt, noch besser und weniger zeit aufwendig. Man nimmt von beiden Leinwandkanten nicht mehr als den jeweils äußersten Faden oder höchstens die beiden äußersten und soll die Stiche nicht fest zusammenziehen, sondern nur leicht setzten. Auf diese Art und Weise wird die Naht, wenn man die Leinwand aufspannt, so unauffällig, dass man sie kaum wahrnimmt.

Wie man mehrteilige Leinwände zusammennäht, um die Naht zu kaschieren

---

[421] In Buch 5, Kapitel 5, *[21]*, erwähnt Palomino, dass es in Madrid gewerbliche Grundierer für Leinwände gibt.

[422] Vermutlich handelt es sich um eine Naht mit Umschlag. Veliz übersetzt ihn als *sheet stitch* (Veliz 1986, S. 148).

[423] Bei diesem Stich verläuft der Faden wie eine Spirale um die aneinander gelegten Stoffkanten. Er ist an zahlreichen Nähten spanischer Gemälde des 17. Jahrhunderts zu sehen, u.a. auch an den Leinwänden von Carduchos Kartäuserzyklus.

[4] Die beste und gebräuchlichste Leinwand für große Gemälde ist die, die man in Andalusien *bramante crudo*[425] und in Kastilien *angulema* nennt; aber auch der *guingao* ist gut, wenn er gleichmäßig ist, weder Knoten, noch ungleiche Streifen aufweist. Für kleine Leinwände von der Größe einer Elle und weniger eignet sich *lienzo de Santiago crudo* bestens oder die Leinwand, die *lienzo de Coruña* genannt wird. Aber keine der appretierten Leinwände ist tauglich, sofern sie nicht vor dem Aufnageln bestens genässt, gebürstet, gestreckt und getrocknet wird. Denn nagelt man sie ohne diese Vorarbeit auf, wird sie, wenn man sie mit Leim oder Mehlkleister bestreicht, beim Trocknen ganz voll von Blasen werden und den armen Maler kopflos machen.

Wie man appretierte[424] Leinwand verwendet, um mit Öl darauf zu malen

[5] Die passend zur Größe des Spannrahmens gewählte Leinwand, die lieber zu groß als zu klein sein soll, wird auf diesen mit den Nähten, wenn sie welche haben sollte, nach unten platziert. Falls der Spannrahmen Querleisten oder Eckverstärkungen hat, sollte man es so besorgen, dass sie zur Vorderseite hin, wo die Leinwand aufliegt, eine halbe Fingerbreite abgehobelt sind.[426] Die Leinwand muss zuerst an den vier Ecken oder Winkeln angeheftet werden, wofür man zwei kleine Nägel zu beiden Seiten der Ecke einschlägt, ohne dass die Leinwand Falten wirft, sondern so, dass sie gut aufliegt, weshalb man immer tüchtig an der gegenüberliegenden Ecke ziehen muss. Dabei richtet man es so ein, dass die Ränder oder Umschläge der Leinwand die Seitenkanten des Spannrahmens abdecken und die kleinen Nägel eher weiter hinten als vorn eingeschlagen werden. Denn so bekommt die Leinwand mehr Festigkeit, und die Umschläge liegen besser auf. Dabei muss man aufpassen, dass die erste Seite, die festgenagelt wird, immer am sparsamstem zugemessen ist, dass diese nicht gespannt, sondern ohne Kraftaufwand befestigt wird. Anschließend muss man an der gegenüberliegenden Seite tüchtig ziehen. Wenn man dann selbiges auf den anderen beiden Seiten befolgt, wird die Leinwand schön aufliegen und die erforderliche Spannung haben.

Art und Weise, die Leinwände festzunageln

[Ag. 483]

§ III

[6] Für die erste Grundierungsschicht *[aparejo]* gibt es zwei Arten, die üblich sind. Die eine, die älter ist, besteht aus Mehlkleister *[gacha]*. Dieser wird hergestellt, indem man die nötige Menge Wasser kocht, vom Feuer nimmt und dann durch feine Siebe passiertes Weizenmehl zugibt und ohne Unterlass rührt, bis er wie eine dicke Brühe wird. Manche geben dann noch nach Gutdünken etwas Honig und Leinöl[427] zu, aber kein Speiseöl, da es sehr nachteilig für die Malerei ist und sie verfärbt. Dann stellt man ihn wieder auf auf den Herd auf schwache Flamme und rührt, bis er ohne Klumpen eindickt und fertig ist. Hiervon trägt man mit einem breiten Messer die erste Schicht auf die Leinwand auf oder mit einem Grundiermesser aus Eisenblech, das andere auch aus Buche oder Eiche fertigen. Dieses ist in der Art eines Halbmondes

Mehlkleister-grundierung

Wie man die erste Schicht der Lein-Wandgrundierung aufträgt

---

[424] Nach der Definition im DRAE 1739 bedeutet *aprensar* Stoffe durch Pressen glatt und glänzend zu machen, die Zugabe einer Appretur ist nicht erwähnt.

[425] Alle in diesem Absatzt erwähnten Leinwandsorten sind im Glossar unter *106*. *Lienzo* erläutert.

[426] Spannrahmen konnte man während der Regierungszeit Philipp IV. bereits fertig kaufen oder bei Tischlern in Auftrag geben. Verschiedene Madrider Tischler, die Spannrahmen herstellten, sind archivarisch belegt (Vizcaína 2006, S. 101).

[427] This addition of honey and linseed oil to the *gacha* was probably intended to prevent embrittlement of the preparation layer. This would be accomplished primarily due to the hygroscopic nature of the honey. It is also possible that by taking up moisture, the honey might act as a buffer to prevent the mold or mildew mentioned in the following paragraph (Veliz 1986, S. 213, Anm. 7).

oder Halbkreises, mit einer viertel [Elle] Durchmesser. Aber die Kante auf der Seite des Durchmessers darf nicht gerade sein, sondern muss zu den Ecken hin leicht zurückgenommen und letztere gut abgerundet sein, damit sie keine Spuren oder Narben in der Grundierung hinterlassen. Die Schneide des Messers muss so dünn sein wie die Stärke eines Silberreals. Mit diesem Grundiermesser wird der Mehlkleister verteilt und soweit wieder abgenommen, dass die Schicht nicht zu dick ist, sondern gerade so, dass alle Poren der Leinwand geschlossen werden, die Fäden aber noch zu sehen sind. Denn wenn sie zu dick ist, wird sie zu einer Schale, die mit der Zeit abspringt. Man muss aber aufpassen, dass man keine Lücken lässt und dass alles gleichmäßig wird. An den Rändern ist es besonders wichtig, mit Vorsicht vorzugehen und das breite Messer immer schräg oder diagonal zu halten, denn wenn man es parallel zum Spannrahmen hält, kann Kleister entweichen und an den Ärmel gelangen. Das ist der Kunst und der Person unwürdig, und es ist äußerst nachteilig, sich mit irgendetwas zu beschmutzen, dass der Kunst zugehörig ist.[428] Damit dies und das Übrige dieser Verrichtung trefflich gelingt, muss die linke Hand, wann immer sie kann, hinter der Leinwand entlang fahren und sie etwas anheben, damit das Grundiermesser besser läuft und weder an die Querstreben noch an die Kanten des Spannrahmens stößt. Sollte die Leinwand Nähte haben, müssen diese vor dem Trocknen sanft mit einem Hammer geglättet werden, wofür man darunter einen Läufer führt, so werden sie ganz unsichtbar.

Form des Grundiermessers

Art und Weise, die Nähte niederzubügeln

[7] Diese Grundierungsart heiße ich richtig für Fälle, die Eile erfordern (da sie schnell gemacht ist), besonders, wenn der Mehlkleister, wie beschrieben, Honig und Leinöl enthält. Ohne diese Zuataten (so wie die Mehrzahl ihn zubereitet), halte ich ihn für untauglich, da er an feuchten Orten verschimmelt und Blüten oder Rost auf der Malerei ansetzt und diese vollkommen verdüstert und unruhig macht, wenngleich sich der Rost durch Abreiben der Leinwand leicht wieder entfernen lässt. Da dies aber eine Art Verfall ist, wird die Leinwand, die letztlich ein verderbliches Kraut ist, mit der Zeit verfaulen. Deshalb ist es ratsam, vor dem Auftragen der *imprimación* sanft mit dem Bimsstein über die Leinwand zu fahren, damit die *imprimación* von ihr aufgesaugt und in sie eindringt, was die Leinwand vor Fäulnis und Farbabblätterung bewahrt. Wegen der Gefahr der Blasenbildung und des Abblätterns soll man auch auf eine zweite Schicht Mehlkleister verzichten.

Warum die Mehlkleister-Grundierung nachteilig ist

[Ag. 484]

§ IV

[8] Die andere Art der ersten Grundierschicht auf Leinwand ist aus Handschuhschnitzelleim[429]. Dieser wird möglichst am Tag zuvor in Wasser eingeweicht und muss dann gewaschen, ausgepresst und, gut mit klarem Wasser bedeckt, gekocht werden.

Grundierung aus Hautleim

Wenn er gekocht hat und das Wasser Farbe annimmt, muss man ihn zwischen den Handflächen probieren, und wenn man sieht, dass die eine gut an der anderen klebt, wenn man sie zusammen- und auseinanderführt, ist der Leim gut, und man muss ihn durch einen Korb oder Sieb aus Rosshaar, das auf die Öffnung eines Gefäßes gestellt ist, seihen. Falls sich die Schnitzel noch nicht aufgelöst haben, muss man Wasser zufügen und nochmals kochen, bis sich alles aufgelöst hat, und das muss man so lange wiederholen, bis alles zergangen ist.

Woran man erkennt, ob der Leim fertig ist

[428] Die Warnung vor dem „Beschmutzen“ kann als Hinweis auf Palominos Eintreten für die Unterscheidung vom Handwerk interpretiert werden.
[429] *Retazo de guantes* sind kleine Schnitze aus Handschuhleder, s.Glossar: *63. Cola*.

Die Leimgrundierung muss geliert sein

[9] Diese Grundierung darf nicht heiß aufgetragen werden, weshalb man abwarten muss, bis sie geliert. Ist der Leim geliert, kann man ihn in gleicher Art und Weise wie für den Mehlkleister beschrieben aufgetragen. Allerdings mit dem Unterschied, dass wenn die erste Schicht trocken ist, diese sehr gut mit dem Bimsstein abgerieben werden muss, um die Grate und Knoten der Leinwand zu beschneiden, wobei man die linke Hand, wie beschrieben, zum Unterstützen unter der Leinwand mitführt. Anschließend trägt man noch eine Schicht Leim auf, und diese soll nicht gebimst werden.

[10] Für eine bessere Stabilität der Leinwand ist es ebenfalls zuträglich, die Umschläge mit derselben Grundierung einzustreichen und sie an den Spannrahmen zu kleben, wodurch sie besser sitzen und die Leinwand besser gegen Nagelverlust und andere Gefahren geschützt ist.

§ V

Imprimación: Woraus sie gemacht wird

[11] Wenn man mit dieser oder jener Grundierung fertig ist, wird die *imprimación* vorbereitet, die man in Andalusien und anderen Gegenden mit der Tonerde *[légamo]* herstellt, die das Hochwasser in den Flüssen hinterlässt und die nach dem Trocknen aus den Tiefen wie Dachziegel gehoben wird. Damit, oder in deren Ermangelung auch mit Bleicherde *[greda]*, (die man in Madrid Erde aus Esquivas nennt und die die Lederweinflaschenmacher verwenden), wird die *imprimación* gemacht, wofür man die Tonerde zunächst auf der Reibplatte mit dem Läufer oder in einem Mörser zerkleinert und durch ein feines Sieb, wie es die Apotheker verwenden, passiert. Dann muss man ihr auf der Steinplatte etwas Roterde[430] oder Rotocker zufügen, (damit sie Farbe und Körper bekommt), und soviel Leinöl als nötig zugießen, das man mit dem Läufer untermischt und einbindet, so dass es weder hart noch weich wird. Anschließend reibt man die *imprimación* in jeweils abgemessenen kleinen Mengen an, die wir Mahlmenge nennen, jede so groß wie ein Ei. Wenn die ganze *imprimación* angerieben ist, muss man einen Anteil alter Farben zugeben, also Reste von der Palette und den Pinseln, die die Reinigung der Gerätschaften immer hergibt; oder sonst, je nach Menge, eine oder zwei Mahlmengen Umbra *del viejo*[431], damit die *imprimación* rasch trocknet, denn Tonerde und Bleicherde trocknen äußerst schlecht.

Ton- und Bleicherde trocknen schlecht in Öl

[Ag. 485]

Mahlmenge: Was das ist

[12] Ist die *imprimación* in ausreichender Menge für die Größe der Leinwand vorbereitet, trägt man die erste Schicht auf, die man mit dem Grundiermesser ausbreitet und noch mal sorgfältig nach oben und unten ausstreicht, damit die Poren geschlossen werden. Man muss sie dann so abziehen, dass die Oberfläche der Fäden sichtbar wird, wobei man Vorsicht bei den Rändern walten lassen muss, das Grundiermesser schräg führt und die Leinwand mit der linken Hand von unten her anhebt, damit man weder an die [innere] Spannrahmenkante stößt, noch, wie bereits beschrieben, den Ärmel beschmutzt.

Art und Weise, die Schichten der *imprimación* aufzutragen

[13] Ist das getan und ausreichend Zeit zum Trocknen des ersten Auftrags verstrichen, muss in der beschriebenen Art und Weise gebimst werden. Sollten immer noch kleine Knoten oder Stolpern vorhanden sein, muss man solange ringsherum mit dem Bimsstein arbeiten, bis sie verschwunden sind, aber vorsichtig, ohne die Leinwand zu verletzen. Wenn das getan ist, trägt man die zweite Schicht entsprechend auf und lässt sie trocknen. Kurz vor dem Malen muss man die Leinwand nochmals leicht mit dem Bimsstein[432] übergehen.

---

[430] *Almazarrón* entspricht, laut Palominos Glossar, *almagra* und *tierra roja*.

[431] Siehe Glossar: *153. Sombra del viejo.*

[432] The preparation described, which leaves the canvas threads exposed in parts, could with the passage of time contribute to the overall lowering of tone of the

§ VI

[14] Die Art und Weise, Holztafeln für Ölmalerei zu grundieren, ist einfacher, denn wenn sie schön abgeschabt und geschliffen sind, kann man gleich, ohne weitere Vorkehrung, mit dem Bundpinsel die *imprimación* auftragen. Allerdings muss man sie mit einem weichen Bundpinsel so verstreichen, dass sie dünn und gleichmäßig wird, ohne dass an einer Stelle mehr als an einer anderen ist. Ist sie gut getrocknet, muss man sie sie vorsichtig mit einem Messer schaben und noch eine weitere in gleicher Art auftragen. In Fällen, die Eile erfordern, mag der erste Auftrag genügen. Manche pflegen zunächst eine Schicht Hautleim aufzutragen, aber das heiße ich nicht gut, denn neben der Tatsache, dass die Oberfläche durch die Feuchtigkeit anschwillt, kann das Holz nicht ausreichend vom Öl durchtränkt werden, was zu seinem Schutz und Fortdauern nötig wäre, da der Leim die Poren verschließt.

Art und Weise, Holztafeln für Ölmalerei zu grundieren

[15] Die Alten, (die sehr viel auf Holztafeln malten, die sie manchmal auch aus mehreren Stücken zusammensetzten, wenn sie groß waren), grundierten sie so, dass wenn die Holztafeln Harzgänge oder Knoten hatten, sie zunächst Knoblauchleim auftrugen (was mit Knoblauch gekochter Hautleim ist), damit die Grundierung nicht abspringt. Danach mussten alle vorhandenen Knoten, Narben und Fugen mit einer Masse aus Gips und Leim verspachtelt werden, zwei oder drei schön gleichmäßige Schichten *yeso pardo*[433] aufgetragen und geschliffen werden und noch zwei oder drei weitere Schichten *yeso mate*, alle mit Hautleim gebunden, der weder stark noch schwach war. Schließlich schliff man mit einer sanften und abgearbeiteten Fischhaut, trug eine Schicht Hautleim auf und dann eine oder zwei Schichten schön angeriebene *imprimación*. Wer es so machen möchte, kann es tun. Aber man hat davon bereits Abstand genommen, da die Nachteile versagender Grundierung, sich verwerfender und reißender Tafeln sichtbar wurden, auch wenn man sie zur Sicherung auf der Rückseite stabilisierte [*enervar*] oder mit Hanffasern und *cola fuerte* überklebte [*encañamar*]. Auch weil man die Vorteile der Leinwände erkannte, die mit Leichtigkeit grundiert, bewegt und aufgerollt an jeden Ort transportiert werden können, so groß sie auch sein mögen, und die bei jeglichem Schaden, der ihnen zustoßen kann, sich mühelos wieder herrichten lassen. Deshalb werden Holztafeln heute nur für Dinge mittleren Formates verwendet, so dass sie aus einem Stück sein können, und für diese genügt die beschriebene Grundierung.

Wie die Alten die Holztafeln grundierten, um sie mit Öl zu bemalen

[Ag. 486]

[16] Die Metalltafeln werden genauso wie Holztafeln grundiert, aber um die Glätte und den Glanz der Grundierung zu erzielen, muss die Farbe feinstens aus Weiß, Umbra und ein wenig Rote Erde angerieben sein. Es ist immer ratsam, die Metalltafel zunächst mit Knoblauch abzureiben, da sie gewöhnlich Vertiefungen aufweist, in denen die *imprimación* nicht trocknen will.[434] Nachdem die Farbe mit dem Bund- oder Kielpinsel schön verteilt ist, muss sie geglättet werden, indem man sie, wenn die Metallplatte klein ist, mit der Daumenkuppe, und wenn sie groß ist, mit dem Daumenballen flachklopft, wofür man über die Fläche der gesamten Metallplatte schlägt, bis die Schicht eben ist. Danach muss man sie entweder mit einem sehr weichen und sanften Kielpinsel oder, (was noch besser ist), mit der Schwanzfeder einer Taube oder eines anderen häuslichen Federviehs vertreiben, indem man sanft mit der

Wie man die Metalltafeln grundiert

Wie man die Grundierung der Metallplatten verstreicht

painting: the fibers of the canvas would absorb oil that would increase their darkening and perhaps strengthen the impression of weave texture in very thinly painted areas (Veliz 1986, S. 214, Anm. 11).

[433] *Yeso pardo* entspricht dem *yeso grueso* bei Pacheco, siehe Glossar: *177*. *Yeso grueso*.

[434] Zur sikkativierenden Wirkung von Knoblauch s. Glossar: *14*. *Ajo*.

Haarkante über die gesamte Metallplatte fährt, bis sie ganz glatt und eben ist. Auf dieselbe Art werden Spielkarten und Pergament, (um Portraits und Andachtsbilder zu malen), grundiert, Gläser und jegliche Art von Metall. Aber um starke Papierbögen oder Kartons zu bemalen, benötigen diese nichts weiter als einen farbigen Ölanstrich mit dem Bundpinsel, schön leicht vertrieben und sehr ölhaltig.

§ VII

[17] Um auf Taft und Satin zu malen, müssen diese, wenn sie gut auf einen Spannrahmen aufgespannt sind, zunächst mit einer Schicht heißem Hautleim versehen werden, oder mit Gummiwasser, das nicht zu stark sein darf, damit keine Blasen entstehen. Nach dem Trocknen trägt man eine oder zwei dünne und glatte Schichten feinst geriebene Ölfarbe auf, worauf man, wenn sie trocken sind, malen kann. Handelt es sich aber um frei auf der Leinwand stehende oder ajourierte Dinge, muss man diese zunächst auf eine Papierschablone zeichnen, und nachdem die Zeichnung mit Tinte nachgezogen und durchstochen ist, überträgt man sie mit fein gemahlener Kohle im Leinenbausch, wenn es auf weißem Grund ist, wenn es auf dunkler Farbe ist, mit Gips oder Bleiweiß in Pulverform. Auf dem Stoff fährt man die äußeren Konturen mit Tinte nach, bestreicht alles, was von der Malerei bedeckt werden soll, mit Gummi oder Hautleim und anschließend mit Öl, wie bereits beschrieben. Dabei muss man aufpassen, nicht eine Spur über die Ränder hinauszugehen, da das Öl durchsickert und den Stoff befleckt. Deshalb ist es gut, mit dem Gummi etwas über die Zeichnung hinauszugehen. Ich halte es aber für das Beste, wenn man das Ganze mit Gummiwasser bestreicht, danach die Zeichnung überträgt und diese in den vorgesehenen Bereichen mit *imprimación* versieht. Sobald diese getrocknet ist, überträgt man die Zeichnung, um dann zu malen.

Wie man Taft und seidene Dinge für Ölmalerei grundiert

[Ag. 487]

[18] Will man aber mit Öl auf Wand malen, (vorausgesetzt, dass sie so glatt wie möglich ist), muss man sie mit recht heißem, (damit er eindringt), Hautleim bestreichen. Nach dem Trocknen spachtelt man alle vorhandenen Risse mit dem Kitt aus Gips und Leim und trägt danach die *imprimación* auf. Wenn diese trocken ist, malt man darauf. Sollte die Wand aber der Witterung ausgesetzt sein, darf der erste Anstrich nicht aus Leim sein, sondern aus Leinöl, mit einigen Knoblauchzehen und ein wenig Mennige gekocht, damit er später nicht abspringt.

Wie man die Wand grundiert, um mit Öl zu malen

[19] Mir schien es angemessen, diese Materie mit derartig detaillierten Schilderungen zu behandeln, auch wenn es Manchem als Weitschweifigkeit erscheinen mag. Denn weder sind sie allen bekannt, noch habe ich sie bei irgendeinem Autor beschrieben gefunden. Dabei ist die Grundierung von Bedeutung für nichts geringeres als die gesamte Sicherheit und Beständigkeit der Malerei, wie wir es, zum großen Schmerz und Kummer der Kunstliebhaber, bei wunderbaren Originalen erleben (besonders bei Leinwänden), die durch die schlechte Beschaffenheit der Grundierungen zerstört wurden.

Bedeutung der Grundierungen oder Vorbereitungen für das Malen

[20] Besonders bei einigen [Gemälden] unseres großen Spaniers José de Ribera, die so steif und hart geworden sind, dass es nicht nur unmöglich ist, sie aufzurollen, um sie von einem Ort zum anderen zu transportieren, sondern die obendrein gänzlich abgeplatzt, zerstört und ohne Rettung sind. Das alles kommt von den Grundierungen, die zu dick sind und mit Leichtigkeit brechen und der Leinwand Lebewohl sagen, wenn mit der Zeit das Öl, das ihnen Biegsamkeit und Geschmeidigkeit verleiht, hart wird. Deshalb habe ich den Aschengrund unter den Grundierungsarten für Leinwand nicht angeführt. Dieser besteht aus einer Schicht gesiebter Asche und Hautleim, den man wie den Mehlkleister auf die Vorleimung aufträgt, womit die Leinwand reichlich

Warum viele Exzellente Malereien abblättern

überdeckt wird, und mit einer einzigen, stark verdünnten *imprimación* ist die Grundierung fertig. Auf die Schicht Asche wird nach dem Bimsen noch eine Schicht Leim aufgetragen, was alles Mittel sind, die schon nach kurzer Zeit das Abplatzen der Malerei begünstigen.

[21] Die Malerei ist umso sicherer, beständiger und dauerhafter, je dünner die *imprimación* ist und je mehr von der Oberfläche der Leinwand sichtbar ist und je stärker diese von der *imprimación* durchdrungen und je mehr sie davon enthält. Deshalb soll man sich an diese unfehlbare Regel halten. Ich weise auch darauf hin, dass es notwendig ist, über die Herstellung Bescheid zu wissen, um sie in Auftrag geben zu können. Obwohl es in Madrid gewerbliche Grundierer gibt, die uns dieser Sorge entheben.[435]

Die sicherste Grundierungsart

[435] Archivarische Erwähnungen der Berufsbezeichnungen „*aparejadores de lienzos*“ und „*imprimadores*” sind bereits ab den 17. Jahrhundert zu finden (Vizcaína 2006, S. 102 ff).

Buch V, Kapitel IV
Welche und wieviele Ölfarben es sein sollen, wie man sie vorbereiten muss, und von den Ölen und Sikkativen, die für ihren Gebrauch dienlich sind

[Ag. 488]

§ I

[1] Die alten Griechen schufen mit nur vier Farben, (die uns Plinius nennt), -Weiß, Gelb, Rot und Schwarz- jene unsterblichen Werke, deren Wertschätzung wir im ersten Teil[436] untersuchten. Mehr sind nicht entdeckt worden, was mich nicht erstaunt, da wir noch heute zum Skizzieren Selbige zu gebrauchen pflegen. Und sogar allein mit Weiß und Schwarz werden Dinge höchster Wertschätzung geschaffen. Aber noch rühmlicher ist, was allein mit der [schwarzen] Kreide [*lápiz*] oder der Feder gemacht ist, wenn es mit der der Zeichnung gebührenden Perfektion gemacht ist. Aber lassen wir einstweilen diesen alten Zopf und die philosophische Streitfrage, ob es vier Farben sind, wie die einen sagen, oder sieben, wie es die anderen wollen. Sie sind die elementaren Grundstoffe, aus denen die anderen erzeugt werden. Betrachten wir die Farben, die heute tatsächlich in der Malerei Verwendung finden, so sind die erforderlichen und gebräuchlichen: Bleiweiß, Zinnober, Bleizinngelb, heller und dunkler Ocker, Rote Erde, Venezianische Umbra, feines und gewöhnliches Karmin, Wau aus Flandern, *verdacho*, Grüne Erde, Berggrün, Beinschwarz, Pflanzenschwarz oder Russschwarz, Indigo und Smalte.

Farben für die Ölmalerei

[2] Als außergewöhnliche [Farben] kommen noch das hochfeine Karmin aus Italien oder Frankreich und das Ultramarin und seine Aschen dazu, denn diese werden normalerweise nicht verwendet, sondern nur für besondere Meisterstücke. Manche bitten ihre Auftraggeber gesondert darum; ein Vorgehen, das ich nicht für sehr schicklich halte.

Außergewöhnliche Farben

[3] Es gibt andere Farben, die häufig in Öl verwendet werden wie z.B. Asphalt, Gummigutt, Mennige, Grünspan, Azurit und *azul verde*, Auripigment oder Operment und Ofengelb, aber davon sind einige trügerisch und andere unbrauchbar. Trügerisch ist die Mennige, da sie beim Trocknen einen Belag aussondert, der dem mit ihr Gemalten die Tiefe und die Zartheit nimmt[437] und der Grünspan, da er die Farbe derart ändert, dass aus dem anfänglich herrlichen Smaragdgrün am Ende ein Schwarz wird. Azurit und *azul verde* degenerieren derart, dass das eine, wie das andere sich in ein übles Grün verwandeln.[438] Neben der Tatsache, dass das Auripigment sich schwer verarbeiten lässt, trocknet es sehr schlecht und trügt, denn es läuft derart an, dass es schwarz wird. Auch das Ofengelb ist trügerisch, da es schlecht trocknet und unbeständig ist.

Trügerische Farben

[Ag. 489]

[4] Zu den unbrauchbaren zählt der Asphalt, der auch Mumie genannt wird und sehr schlecht trocknet. Selbst wenn man ihn mit viel Sikkativ vermischt, bleibt er klebrig. Außerdem kann man ihn durch Beinschwarz ersetzen, vor allem, wenn es das vom Schwein ist und man diesem ein wenig feines Karmin

Unbrauchbare Farben Asphalt

---

[436] In Buch 1, Band 1, Kapitel 2. „Vom Ursprung der Malerei und ihren ersten Erfindern“ bezieht sich Palomino auf Plinius XXXV, 7, (Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 59).

[437] Auch de Mayerne klagt, dass Mennige matt werde und nicht gut für Ölmalerei sei. Als Ersatz empfiehlt er Zinnober und Schüttgelb (Bischoff 2004, S. 47). Red lead, or minium, was traditionally considered a changeable pigment. As the red tetroxide of lead, it is a fairly reactive compound; it can darken by exposure to acids, although hydrochloric acids turn it white. Sulphides and hydrogen sulphide blacken it, and long exposure to light also causes darkening (Veliz 1986, S. 214, Anm. 18).

[438] These colour changes may be due to a shift in the refractive index of the oil surrounding the pigment particles and/or in the case of artificial blue or green pigments, instability of colour (Veliz 1986, S. 214. Anm. 19).

und Wau zumischt. Aber es gibt keinen Zweifel daran, dass ihn große Koloristen, vornehmlich in Granada und Sevilla, verwendet haben. Allerdings können auch ohne ihn große Wunder vollbracht werden.

[5] Gummigutt eignet sich lediglich zum Verschönern eines gelben Gewandes, nachdem dieses mit Ockern und Bleizinngelb fein ausgearbeitet und getrocknet ist. Man trägt ihn als Lasur auf, mit gewöhnlichem Sikkativ angerieben, da er überaus schlecht trocknet. Auch wenn dies gelingen mag, kann er doch hinlänglich durch feinen Wau aus Flandern ersetzt werden. Ich bin der Meinung, dass alle Farben, die durch gebräuchliche ersetzbar sind, von der Palette verbannt werden sollten, da sie die Schwierigkeiten nur vervielfachen.

Gummigutt

[6] Diesen unbrauchbaren Farben können wir noch die hinzufügen, die in Spanien Französischer Lack und in Frankreich *carmín* genannt wird (so wie der *carmín* Lack genannt wird). So vorzüglich dieser auch für Illuminierungen und Miniaturmalerei ist, so trügerisch ist er in Öl. Denn neben der Tatsache, dass er seine herrliche Farbe verliert und dunkel wird, trocknet er so schlecht, dass er, wenngleich er trocken erscheint, noch nach sechs Jahren beim Reinigen eines Gemäldes verwischt.

Französischer Lack

§ II

[7] Wenden wir uns nun den Farben zu, die brauchbar sind und zur Ölmalerei gehören. Einige von ihnen sind mineralisch, andere künstlich. Die mineralischen sind die Ocker, die Rote Erde, Umbra, *verdacho*, Schwarze Erde und Grüne Erde. Beim Zinnober ist meist der künstliche schöner. Der mineralische kann aber genauso gut und besser sein, wenn man das Mineral, welches aus den Quecksilberminen bezogen wird und nicht aus den Steinen, sondern aus den Erzgängen und winzigen Äderchen gewinnt, und man von diesem den leuchtendsten nimmt. Man reibt ihn gut mit Weißwein an, formt mit dem Messer auf einem Papier kleine Pastillen und bewahrt ihn auf. Später reibt man die nötige Menge -und nicht mehr- in Öl auf der Palette an, denn lange Zeit angemacht und in Wasser aufbewahrt, geht die Bindung und die Farbe verloren. Verwahrt man ihn ohne Wasser, bekommt er eine Haut. Dasselbe geschieht mit dem Bleizinngelb. Dieses und die übrigen Farben sind künstlich. Mit Hinsicht darauf, dass alle gebrauchsfertig verkauft werden[439], (wenn auch von einigen im letzten Kapitel dieses Bandes noch die Rede sein wird), bleibt nur noch vom Beinschwarz und vom Kohlenschwarz zu berichten. Das Beinschwarz ist vom Schwein und wird in starkem Feuer gebrannt, bis es glüht. Dies ist das Beste, wenngleich es auch aus Hirschgeweih oder gebrannten Hammelhorn hergestellt wird. Das Kohlenschwarz aus rindenloser Eichenholzkohle halte ich für sehr gut, wenngleich manche Gewissenhafte es aus gebranntem Elfenbein, Rebholz, Pfirsichkernen oder Nussschalen vorziehen.

Die mineralischen Farben

Mineralischer und künstlicher Zinnober,

Bleizinngelb

Beinschwarz

Kohlenschwarz

[Ag. 490]

[8] Alle diese Farben werden auf der Reibplatte angerieben, wofür man sie zunächst mit dem Läufer zerkleinert, bis sie Pulver geworden sind, und dann die jeweils nötige Menge Leinöl hinzufügt, so dass sie weder hart noch weich werden. Man reibt sie portionsweise an, wobei man von Zeit zu Zeit die Farbe mit dem Messer wieder zusammenschiebt, auch die, die den Läufer umhüllt, damit alles schön gleichmäßig angerieben wird. Denn wenn das nicht gelingt, lässt sich die Farbe weder gut aufstreichen [*empastar*], noch ausbreiten, noch zeigt sie ihren richtigen Farbton. Das Bleiweiß pflegt man auch mit Wasser anzureiben, und wenn man dann gleich das Öl zugibt, scheidet es das Wasser

Art und Weise, die Farben anzureiben

[439] Zum Verkauf von Trockenpigmenten und zu den gewerblichen Farbherstellern, den „*maestro de hacer color*“ oder „*colorista*“, s. Kapitel: D. Zusammenfassung der beschriebenen Maltechniken, Abschnitt Pigmente.

aus, vereint sich mit dem Öl und ist sehr gut.[440] Blaue und weiße Farbtöne reibt man auch mit Nussöl an.

[9] Es gibt zwei Arten, die bereits in Öl angeriebenen Farben aufzubewahren, denn einige werden in Wasser, andere ohne Wasser aufbewahrt. Die, die man mit den Näpfen, in denen sie sich befinden, in einen mit Wasser gefüllten Topf oder eine Wasserschüssel stellt, sind das Bleiweiß, die Ockertöne, Rote Erde und Umbra. Alle anderen verabscheuen das Wasser, denn im Wasser tritt das Öl aus ihnen heraus und sie erhärten. Deshalb werden sie ohne Wasser in ihren Farbnäpfchen aufbewahrt und gewöhnlich, damit sie keinen Staub abbekommen, mit einem Papier bedeckt, das auf ihnen kleben soll und ölgetränkt ist, damit es der Farbe das Öl nicht entzieht.

Art und Weise, die Farben in Wasser zu konservieren

[10] Aber die beste Art und Weise, gerade diese Farben, die das Wasser nicht vertragen, zu konservieren, ist, sie in Farbenblasen oder Beutel einzuschließen, die sich leicht aus Kuhdärmen herstellen lassen, die man so verwendet, wie sie verkauft werden, mit Luft aufgeblasen, damit sie trocknen und nicht faulen. Man schneidet das Stück ab, das augenscheinlich groß genug für die Farbmenge ist, die darin eingeschlossen werden soll, weicht es in Wasser ein, und in nassem Zustand schnürt man eines der Enden ganz fest zu, und am anderen füllt man die Farbe mit dem Messer ein. Wenn sich alles gut im Beutel gesetzt hat, schnürt man das andere Ende zu. Auf diese Art wird die Farbe geschützt und konserviert ohne einzudicken, einzustauben oder eine Haut zu bilden. Zur Farbentnahme wird ein Schnitt gemacht - wie beim Aderlass- und wenn man dann die Blase drückt, kommt die gewünschte Farbmenge heraus. Und so fährt man fort, bis sie leer ist. Das ist die großartigste und beste Art, sie zu konservieren und auch, um sie alle angerieben zu transportieren, um bei Außenarbeiten nicht die Reibplatte mitnehmen oder dort eine solche suchen zu müssen.

Art und Weise, die Farben zu konservieren, die kein Wasser vertragen

Wissenswerte Art und Weise, die in Öl angeriebenen Farben ohne Wasser aufzubewahren

Art und Weise, die in Öl angeriebenen Farben zu transportieren

§ III

[Ag. 491]

[11] Nun bleibt noch von den Ölen und Sikkativen zu berichten, die sich für die Tätigkeit des Malens eignen. Davon ist das gebräuchlichste und häufigste das Leinöl, das man in großen Mengen in Segovia und anderen Orten Altkastiliens gewinnt, wenngleich man es auch in Andalusien nicht vernachlässigt hat, besonders in Sevilla und Granada. Normalerweise werden alle Farben mit diesem angerieben, weil es widerstandsfähiger ist und besser trocknet als Nussöl, das nur für Weiß und Blau zum Zeitpunkt des Fertigmalens und speziell für Ultramarin verwendet wird. Für den Fall aber, dass kein Nussöl zur Verfügung steht, kann man das Leinöl klären, indem man es in eine Phiole gießt, ein Teil Bleiweißpulver zugibt und sehr gut durchschüttelt, sodass es ganz weiß aussieht. Nachdem man es in der Sonne und in der Nachtkühle hat stehen lassen, muss man nach 24 Stunden die Maßnahme des Trübens mit dem Bleiweiß wiederholen. Wenn man dieses bis zu drei Mal gemacht hat, soll man es verwenden, denn wenn man es noch mal wiederholt, dickt es ein.

Leinöl

Nussöl

Art und Weise, das Leinöl zu klären

[12] Anstelle des Nussöls gibt es für blaue und weiße Farben noch ein anderes Öl, nämlich das Pinienkernöl [*aceite de piñones*]. Nachdem man die Pinienkerne geschält und zerkleinert hat, lässt man sie einige Zeit ranzig werden. Dann zerstößt man sie im Mörser, erwärmt sie in einem kleinen Schmortopf auf dem Feuer, wobei man sie mit Wasser oder Weißwein benetzt und presst sie durch ein Korbsieb aus feinem Espartogras oder aus starkem

Wie man Pinienkernnöl gewinnt

[440] Nach Doerner 1980, S. 98, bewirken geringe Wasserreste eine buttrige Konsistenz der Farbe.

Rohleinen. Auf dieselbe Art wird Nussöl gewonnen. Unter dem Korbsieb platziert man ein kleines Holzbrett, das in einer Vertiefung das Öl auffängt und durch einen Zapfhahn oder durch ein Abzugsröhrchen ableitet, und zwar so, dass es in ein geeignetes Gefäß oder Geschirr abfließt.

Leinölsikkativ

[13] Es folgt nun die Abhandlung der Sikkative, die in der Ölmalerei verwendet werden können. Dabei ist das aus Leinöl mit Mennige oder Lithargyrium, das auch Goldglätte [litarge] genannt wird, gekochte am gebräuchlichsten. Man gibt eine Unze davon zu einem halben Pfund Öl[441], noch eine [Unze] gemahlenes Glas und eine geschälte und zerteilte Knoblauchknolle. Alles zusammen tut man in ein glasiertes Gefäß, das nicht zu klein sein darf, denn wenn man es zum Kochen bringt (wenngleich es auf schwacher Flamme sein soll), bildet sich soviel Schaum, dass es leicht überquillt. Selbst dann ist es noch nötig, einen kalten Löffel bereitzuhalten, den man von Zeit zu Zeit eintaucht und wieder herausnimmt, ebenso sehr, um gut umzurühren und die Inhaltsstoffe miteinander zu vermengen, als auch, um den Schaum zu senken. Mit dem Löffel holt man auch den Knoblauch heraus, um zu prüfen, ob er schon braun ist, denn ist er braun, ist das Sikkativ fertig. Dann entfernt man den Knoblauch, lässt es sich setzen, und es ist ein herrliches Sikkativ.

Art und Weise, das Öl aus Nüssen und Pinienkernen zu gewinnen

[14] Ein anderes ist einfacher herzustellen und zwar, indem man eine Portion alter Farben in einen glasierten, nicht zu kleinen Kochtopf gibt und sie mit Leinöl bedeckt, wobei noch genügend Platz im Topf sein muss. Hat man das Öl eine Weile mit den Farben auf schwacher Flamme gekocht und von Zeit zu Zeit umgerührt, nimmt man es vom Feuer, lässt es sich absetzen, und es wird ein klares und vortreffliches Sikkativ. Dieses und das oben genannte kann man für alle Farben verwenden, außer für die blauen und weißen, weil erstere damit gelb und letztere grün werden.

Einfachere Art, ein Leinölsikkativ herzustellen

[15] Hat man aber ein Sikkativ für blaue und weiße Farben herzustellen, kann man es aus Nussöl in einer kleinen gläsernen Phiole machen, dem man im erforderlichen Maß gemahlenes Glas, ein wenig Lithargyrium und Bleiweiß, die mit dem gleichen ÖL angeriebenen sind, und noch ein wenig Mennige zugibt, etwa eine Unze von jedem zu einem halben Pfund Nussöl. Das muss man ein oder zwei Mal aufschütteln und anschließend in einem Schmortöpfchen im Wasserbad kochen. Wenn das Wasser eine Weile gekocht hat, ist das Sikkativ fertig. Es muss nicht auf schwachem, aber auch nicht auf starkem Feuer sein.

Sikkativ für blaue und weiße Farben

[Ag. 492]

[16] Es gibt andere Sikkative, die man auf die Palette setzten kann und die für alle Farben vortrefflich sind. Das eine ist feinst in Lein- oder Nussöl angeriebenes Glas, das wie jede andere Farbe angerieben wird. Wenn es ganz fein angerieben ist, kann man es wie die Farbpasten in den beschriebenen Blasen aufbewahren und davon bei Bedarf entnehmen und auf die Palette setzen.

Sikkative, die man auf die Palette setzen kann

[17] Dasselbe kann man mit *caparrosa* oder gemahlenem Vitriol machen, das wie eine Ölfarbe angerieben und zum Gebrauch auf die Palette gesetzt wird. Hier können wir noch den gebrannten und anschließend mit Leinöl angeriebenen Alaunstein anfügen, wenngleich ich selbst dieses Sikkativ nicht ausprobiert habe.

[18] Über allen Sikkativen steht jedoch der in Öl angeriebene Grünspan, besonders für Karmin und Schwarz (denn bei den anderen Farben wäre er schädlich). Aber auch bei diesen [beiden Farben] ist es nötig, ihn in Maßen beizugeben: zu der einer ganzen Haselnuss entsprechenden Menge Karmin soviel Grünspan wie ein Stecknadelkopf. Hat man beides gut miteinander

Grünspan, das beste Sikkativ

[441] Eine *libra* entspricht 460g.

vermischt, setzt man es auf die Palette. Aber bei den [verschiedenen] Karminsorten ist die Urteilskraft des Malers ganz besonders gefordert, um zu erkennen, in welchem Grad die jeweilige Sorte mehr oder weniger trocknend ist. Denn bei manchen ist es nötig, mehr nachzuhelfen, bei anderen weniger, bei manchen reicht das gewöhnliche Sikkativ, und [manche] trocknen selbst ganz ohne sehr schön. Denn für eine Farbe ist es nicht von Vorteil, sie mit Sikkativ - mit welchem auch immer - zu versehen, da es sie immer ein wenig angreift.

[19] Hier können wir die in Nussöl feinst geriebene Smalte anfügen, die man ebenfalls auf die Palette setzt und die für Ultramarin und Indigo hilfreich ist; aber ebenfalls in Maßen, besonders beim Ultramarin. Denn zuviel davon tötet dessen Farbe ab. Dieses Sikkativ eignet sich auch –und sogar ganz besonders- für die Smalte selbst, und ihr kann man mehr davon zugeben als den anderen blauen Farben. Vermalt man aber die ganze Smalte feinstens zerrieben, wird sie mit der Zeit schwarz.

Sikkativ aus feinst zerriebener Smalte

[20] Neben diesen Farben gibt es einige, die kein Sikkativ brauchen, wie das Bleiweiß, Bleizinngelb, Mennige (die, wenn man sie verwenden will, sehr fein gerieben sein muss) und Kupfergrün, mit den Hinweisen, die weiter unten mitgeteilt werden. Auch die Ocker, Rote Erde und Umbra brauchen kein Sikkativ (wenn sie nicht frisch angerieben sind). Bei allen anderen Farben ist ein Nachhelfen erforderlich, damit sie rasch trocknen. Äußerst hilfreich sind dabei auch das Klima im Sommer und die Sonne im Winter, wenn man die Gemälde so stellt, dass sie sich ihrer erfreuen können. Für eine Ölmalerei ist es immer wichtig, sich unbedeckt ein wenig der Luft und der Sonne zu erfreuen, um ihr das Gegilbte [*abotogado*] zu nehmen, das besonders die blauen und weißen Farben zu plagen pflegt, vor allem, wenn die Gemälde einige Zeit zur Wand gedreht standen. Aber Vorsicht, wenn Indigo enthalten ist, denn bei langer oder starker Sonneneinstrahlung bleicht er aus.

Farben, die kein Sikkativ brauchen

[Ag. 493]

Indigo wird leicht von der Sonne verzehrt

Buch V, Kapitel V
Wie der Kopist mit dem Malen beginnt, und die Hilfsmittel, die ihm die Farbgestaltung erleichtern

§ I

[1] Bevor der Anfänger mit dem Malen beginnt, muss er seine Farbpalette herrichten. Dabei muss er wissen, in welcher Reihenfolge er die Farben anzuordnen hat, und das ist folgende: Oberhalb des Daumenlochs der Palette [platziert er] zunächst den Zinnober, anschließend das Weiß, alsbald das Bleizinngelb, danach den hellen Ocker, dann den dunklen, anschließend die Rote Erde, sodann die italienische Umbra und schließlich Karmin, Wau, *verdacho* oder Grüne Erde, Beinschwarz, Ruß- oder Kohlenschwarz, Indigo oder Smalte.

Die Reihenfolge, in der die Farben auf die Palette gesetzt werden sollen

[2] Sind die Farben in dieser Reihenfolge angeordnet und das Sikkativ und die Öle in ihren Näpfchen oder Schälchen vorbereitet, zeichnet er mit Zeichenmine [*clarión*], die aus einem Teig aus Kreide und weißem Gips gefertigt ist, den Kopf, den er kopieren soll. Dabei passt er ihn in den äußeren Umrissen ganz der Größe und den Proportionen des Originals an (der von frischem und hellem Kolorit sein sollte, damit er nicht mit finsteren und dunklen Farbtönen beginnen muss. Denn abgesehen davon, dass diese viel schwieriger sind, ist es auch besser, wenn die erste Milch die köstlichere und leichterverdauliche ist, damit der Anfänger Geschmack und Vergnügen daran finde), und beginnt mit dem Anmischen der Farbtöne: Der erste ist der, den wir Skizzierton nennen, denn mit ihm werden der ganze Kopf skizziert und auch die Schatten des Inkarnats angelegt. Dieser wird aus Karmin und dunklem Ocker gemischt, sodass ein rötlicher Ton entsteht. Wenn das Inkarnat sehr hell ist, ist es besser, [den] Farbton aus Karmin, Wau, ein wenig Roter Erde und noch Zinnober zu machen, denn wenn man die hellen Inkarnatstöne da hinein vertreibt, verleiht ihnen das eine herrliche Transparenz.

Der Anfänger sollte zunächst Köpfe von hellem und frischem Kolorit kopieren

Herrlicher Farbton zum Skizzieren der Umrisse

Art und Weise, die Farbtöne herzustellen

[Ag. 494]

[3] Danach beginnt er mit den hellen Farbtönen des Inkarnats, die vier an der Zahl sein müssen. Der erste, der Halbton genannt wird, besteht, aus Weiß, Karmin und ein klein wenig Zinnober, so dass es ein helles Rosa ergibt. Der zweite Farbton muss um eine Stufe oder eine Nuance dunkler sein, derart, dass spürbar zu erkennen ist, dass der erste wirklich heller als der zweite ist. Als Maßstab dafür sollen nichts weiter als die Urteilskraft des Auges, der gute Geschmack und die Kenntnis des Malers dienen, so dass dieser Farbton und die folgenden immer dunkler werden. Genauso wie es in der Musik, beim kunstgerechten Singen von *la, sol, fa, mi, re*, keinen redlicheren Richter als das Ohr für das stufenweise Herabsteigen von einem Ton zum anderen gibt, so soll es hier das Auge sein, dessen Musik die Malerei ist. Der besagte zweite Farbton ist leichter herzustellen. Man nimmt ein wenig vom ersten (weshalb man von diesem eine größere Menge anfertigen muss) und fügt ihm ein wenig Grüne Erde oder ein Blau zu, das allerdings kein Indigo sein darf. Wird Blau verwendet, muss es mit einem kleinen bisschen Bleizinngelb oder hellem Ocker gebrochen werden. Deshalb halte ich Grüne Erde immer für besser, da sie mineralisch ist und ihre Farbe mit nichts weiter als dem ersten rosafarbenen Farbton gebrochen werden muss. Ist der zweite Farbton fertig, nimmt man für den dritten einen Teil davon und fügt ihm noch etwas Grüne Erde und ein kleines bisschen Umbra zu. Um danach den vierten zu machen, muss man ein wenig vom dritten nehmen, ihm noch ein wenig Grüne Erde, etwas Kohlenschwarz, ein kleinwenig Umbra und noch etwas Karmin zufügen, womit die vier Farbtöne, die man auch Grundtöne nennt, fertig sind. Diese sind bei allen plastischen Dingen, die man zu malen hat, beteiligt, wobei der farbliche Unterschied vom hellen bis zum dunklen Ton eingehalten werden muss. Anschließend höht man die Lichter,

Helles Kolorit

Art und Weise, die Farbtöne abzustufen

Malerei, Musik des Sehens

Die vier Grundtöne

wofür man dem ersten Grundton Weiß zufügt und bei hellen Inkarnaten etwas Blau oder Grüne Erde. Dunkle Akzente werden bei den Inkarnaten aus dem vierten Ton gemacht, dem man etwas vom Skizzierton zugibt, je nachdem, wie dunkel er werden soll. Die tiefsten Schatten können gegebenenfalls auch mit Umbra, Karmin und Wau verstärkt werden.

Farbtöne für die rosigen Partien der Inkarnate

[4] Sind diese Grundtöne fertig, müssen weitere für die rosigen Partien (wo das Inkarnat rosenfarbiger ist) und den Mund angemischt werden. Dafür nimmt man etwas vom ersten Farbton und gibt mehr Karmin und etwas Zinnober zu. Davon nimmt man wieder einen Teil und fügt noch mehr Zinnober und Karmin zu und mischt zu guter Letzt einen Farbton aus Karmin und Zinnober allein.

Art und Weise, die Farbtöne zu imitieren

[Ag. 495]

[5] Dieses soll als allgemeine Grundregel verstanden werden. Da wir hier den Kopf, den der Anfänger kopieren soll, nicht vor Augen haben, wir aber davon ausgehen, dass er von hellem Kolorit ist, wie etwa ein Marienbildnis, bekommt er diese Regel an die Hand. So kann er, wenn er verstanden hat, wie man aus den Farben die Farbtöne mischt und die Art und Weise, wie man sie abstuft und abdunkelt, sie dem Original, das er mit aller Strenge kopieren soll, angleichen. Sieht er, dass der Farbton im Original etwas ins Blaue spielt, muss er entsprechend etwas Blau zumischen. Sieht er, dass er gelblicher wird, muss er etwas Bleizinngelb oder Ocker zugeben, wenn er rötlicher wird, Zinnober oder Karmin. Für genaues Kopieren muss er von dem jeweiligen Farbton etwas auf sein Malmesser geben und zum Vergleichen nah an das Original halten, um zu sehen, ob er den Farbton wirklich trifft, und er darf nicht eher fortfahren, bis er ihn getroffen hat.

Wichtiger Hinweis für die Farbtöne in den Kopien

[6] Es sei auch darauf hingewiesen, dass die Farbtöne in jedem Fall etwas kühler und heller sein müssen als sie im Original erscheinen, da sie sich hier mit der Zeit schon verändert haben und beim Verschmelzen und Mischen miteinander verblassen und darüber hinaus beim Trocknen schwächer werden. Besonders bei den blauen und karminfarbenen Gewändern darf man sich nicht von dem durch die Zeit verschlechterten Zustand trügen lassen, denn wenn man die Farbtöne gleich dämpft und die Zeit dann noch das Ihrige dazu tut, werden sie dem Original sehr unterlegen sein.

§ II

Art und Weise, wie der Anfänger beginnt, einen Kopf farbig anzulegen[442] oder zu untermalen

[7] Sind die Farbtöne auf diese Art zubereitet, beginnt der Anfänger mit dem dunklen Farbton den gesamten Kopf und die starken Schatten zu skizzieren. Danach trägt er die hellen Bereiche mit dem Impastierpinsel auf, der nicht spitz sein darf, wenn, wovon ich ausgehe, der Kopf, den er malt, in Naturgröße oder annähernd ist. Denn es ist nicht gut, mit kleinen Dingen zu beginnen, um nicht zaghaft zu werden. Die Folgerung, dass der, der sich auf das Große versteht, sich auch auf das Kleine versteht, ist immer richtig. Das Umgekehrte trifft jedoch nicht zu. Und so fährt er mit allen Bereichen dieses Farbtons fort und geht dabei jeweils ein kleines bisschen über die Ränder hinaus, gerade genug, um diesen Farbton mit dem nächsten verschmelzen zu können. Ist das getan, muss er mit einem anderen Impastierpinsel den zweiten Farbton an den vorgesehenen Stellen auftragen und mit demselben Pinsel die beiden Farbtöne verschmelzen. So fährt er mit den übrigen fort, ohne mehr als nötig über ihre jeweiligen Flächen hinauszugehen, um sie mit dem folgenden verschmelzen zu können, und er gebe Acht, nur mit soviel Öl zu benetzen, als nötig ist, um den Farbton flüssig zu halten. Sind alle Inkarnatstöne des Kopfes mit dieser Sorgfalt aufgetragen, muss er einen weichen, nachgiebigen Kielpinsel oder einen kleinen, sehr geschmeidigen und leichten Bundpinsel

Art und Weise, die Farbtöne zu verschmelzen

[442] Siehe Glossar: *69*. *Empastar*.

nehmen und den ganzen Kopf mit solcher Sanftheit verschmelzen, dass er ganz zart, lieblich und schön wird, ohne dabei die Farbe wegzureißen. Es ist gut, wenn der Hintergrund, (was immer er auch sein mag), vor dem Verschmelzen fertig gemalt ist, damit die Kontur des Kopfes in den Hintergrund vertrieben werden kann. Genauso verfährt man bei den Rändern, die an das Haar grenzen, das immer mit ganz verschwommenen Konturen beginnen muss.

[8] Ist das getan, muss er den Kopf noch einmal überarbeiten, Teil für Teil sorgfältig überprüfen und, wo erforderlich, mit einigen hellen oder dunklen kleinen Pinselstrichen und den Glanzlichtern mit dem jeweils beschriebenen [Farbton] vollenden. Für die Augen und Augenbrauen wird der entsprechende Farbton aus dem Schattenton mit mehr oder weniger Schwarz, Ocker oder Weiß, gemäß der Farbe der Augenbrauen, gemischt. Man muss immer darauf achten, letztere weich zu vertreiben, besonders die Enden zu den Schläfen hin. Das Weiß der Augen sollte indes ein wenig ins Blaue spielen. *[Ag. 496]*

[9] Die Behandlung des Haars birgt für den Anfänger nicht wenige Schwierigkeiten, vor allem wenn es offen und lockig ist. Und so sagte ein Erfahrener, dass eine Haarlocke, eine Wolke und ein gut gestalteter Baum Prüfungen für einen Maler sind. Ein anderer fügte hinzu, dass ein gut gemalter Fuß, eine Hand und ein Ohr die Geschicklichkeit eines Malers qualifizieren, weshalb man diesen Dingen besonderes Studium widmen soll. Und wieder zum Haar zurückkehrend, sage ich, dass man zunächst alle wesentlichen Licht- und Schattenmassen mit Farbe anlegt, diese gut mit dem Hintergrund verschmilzt und anschließend hier und da einige Glanzlichter in die Licht- und Schattenmassen setzt. Das soll nicht mit einem feinen, spitzen Kielpinsel gemacht werden, (denn damit wird es grob und wie Espartogras aussehen), sondern mit einem kleinen Bund- oder einem Kielpinsel mit auseinander stehendem, gespreiztem Haar.

Dinge, die einen Maler qualifizieren

Art und Weise, das Haar zu malen

§ III

[10] Wenn die Untermalung fertig und ganz durchgetrocknet ist, kann man auf zweierlei Art fertigmalen. Entweder, indem man zunächst einen Zwischenfirnis aufstreicht, oder ohne zwischenzufirnissen. Die erste Art erleichtert einem die Arbeit sehr, die zweite weniger. Ohne Zwischenfirnis ist nicht mehr zu sagen, als dass man nochmals die Farbtöne anmischt und den Kopf in derselben Art, wie man begonnen hat, mit dem dunklen Ton skizziert und die Farben noch mal sorgfältig aufträgt. Allerdings nicht mit viel Farbe, sondern gerade genug, dass sie sich gut bewegen lässt, denn sonst kann man den Kopf schlecht definieren. Man verschmilzt wie beschrieben und malt anschließend jedes Teil fertig und passt dabei den Kopf so weit wie möglich dem Original an. Was das Haar betrifft, kann man es, wenn es leicht blond oder braun ist, dünn mit Umbra, etwas Karmin und Mennige lasieren. Sollte es ins Schwärzliche spielen, mit Knochenschwarz, ganz wenig Karmin und Wau.

Wie der Anfänger den Kopf fertigmalt

[11] Aber die einfachste Art und Weise, fertigzumalen, die Luca Giordano als großer Praktiker anwendete, besteht darin, das, was fertiggemalt werden soll, mit einem dünnen Terpentingeistfirnis[443] und einem vierten Teil Nussöl zwischenzufirnissen. Ist das getan, fährt man mit dem Übrigen wie beschrieben fort. Diese Art und Weise des Fertigmalens halte ich für sehr leicht und meisterhaft. Einfach, da die Farbe leichter läuft, und meisterhaft, da sich freier mit ihr umgehen lässt und die Farbe durch das Eingedickte und Klebrige des Firnis' sehr gut haftet. Und man kann sie stupfen und so dick

Einfachere Art, fertigzumalen

[443] Die Herstellung dieses Firnisses aus Terpentinbalsam, Kolophonium und Terpentingeist beschreibt Palomino in Buch 9, Kapitel 15, *[2)*.

auftragen, wie man möchte, wobei sie immer saftig und glänzend stehen bleibt und keinen Firnis benötigt, solang man nicht später auf dem Trocknen retuschiert. In Ermangelung eines Terpentingeistfirnisses kann man zum Zwischenfirnissen auch Nussölsikkativ[444] mit einigen Tropfen Terpentingeist verwenden.

Schwierigkeit der Retusche

[Ag. 497]

[12] Das Retuschieren auf dem Trocknen birgt besonders für Anfänger große Schwierigkeiten. Und so sagte Carlo Maratti[445]: „*Il sa dipingere, che sa tocare sopra seco*“, (zu malen weiß, wer auf Trockenem zu retuschieren versteht) - deshalb kommen wir an anderer Stelle darauf zurück.

[13] Ist diese Praxis, die der Anfänger zum Kopieren eines Kopfes beachten muss, verinnerlicht, wird er verstanden haben, dass er Selbiges bei allem, was fleischfarben ist, beachten muss. Für die richtige Ausgewogenheit und Schönheit des Kolorits muss er sich ebenfalls zur Grundregel machen, dass das Modell überall dort etwas ins Rötliche spielt, wo sich Gelenke befinden, wie an Schultern, Ellenbogen, Becken, Füßen und Händen, aber besonders an den Fingern und am stärksten an den Fingerspitzen. Ferner an der Schlüsselbeinverbindung neben der Drosselgrube, an Brustwarzen, Unterleib und Genitalien, und vor allem an den äußeren Rändern. Bei allem Übrigen, und besonders bei [Gliedmaßen mit] längeren Röhrenknochen, ist die Farbe kühler und beinahe ohne jegliches Rot, wenn es sich nicht um stark gebräunte Inkarnate handelt, die von Natur aus rot sind.

Rosige Partien oder Bereiche, in denen der menschliche Körper ins Rötliche spielt

[14] Gerade im Gesicht gibt es eine große Vielfalt von Farbtönen und rosigen Bereichen. Abhängig von der jeweiligen Person ist die Farbe der Stirn etwas kühler, über den Augenbrauen wird sie etwas rötlicher. An den Schläfen und der Nasenwurzel ist sie so kühl, dass sie beinahe ins Blaue übergeht. An den Augenlidern wird sie dann wieder etwas rötlicher, und ab dem Nasenhöcker beginnt sie sich rot zu färben, zur Nasenspitze und den Nasenlöchern hin, im Verhältnis immer stärker. Die Wangen sind selbstverständlich rot, aber mittig mehr als an den Rändern. Oberhalb der Lippe etwas kühler, jedoch eher etwas ins Gelbliche als ins Bläuliche spielend. Natürlich sind die Lippen rot, ein bisschen aber auch das Kinn und der Adamsapfel der Männer. Der Rest des Halses [ist] sehr kühl, ganz besonders bei den Frauen. Die Ohren schimmern aber immer rötlich und im oberen Teil mehr als im unteren. Selbstverständlich dürfen diese rosigen Partien niemals so übergangslos beginnen, dass das Gesicht fleckig aussieht, sondern ihre Umrisse müssen mit solcher Zartheit vertrieben werden, dass man nicht erkennen kann, wo sie anfangen oder enden. Derart, dass alles zusammen eine liebliche, schöne und naturgetreue Farbe ergibt.

Rosige Bereiche des Gesichts

§ IV

[15] Sind diese Prinzipien als Grundregeln verinnerlicht, damit sie der Kopist nach Belieben anwenden kann, muss er wissen, dass es neben diesem beschriebenen hellen Inkarnat auch andere, durch Gemütsbewegungen veränderte gibt, wie die Schreckensblässe oder die Schamesröte oder das Bleifarbene des Todes. Bei dem ersten nimmt man Bleizinngelb und Ocker, um die Grundtöne zu mischen, mit wenig oder gar keinem Rot, sondern nur einer Spur Karmin. Für das zweite verwendet man mehr oder weniger Rote Erde oder Zinnober und Karmin in den Grundtönen, je nachdem, wie es der jeweilige Bereich verlangt. Für das dritte verwendet man hauptsächlich Weiß und Umbra, mit der man auch abdunkelt, und für die dunklen Farbtöne

Vielfalt der Kolorite

Kolorit des Todes

---

[444] Die Herstellung des sikkativierten Nussöls beschreibt Palomino in Buch 5, Kapitel 4, *[15]*.

[445] Maratta (Maratti), Carlo, *15.5.1625 Camerano (Marche), † 15.12.1713 Rom.

Kohlenschwarz. Wo rosige Bereiche zu stehen hätten, verwendet man Weiß und Schwarz, was eine bleifarbene natürliche Todesfarbe ergibt. *[Ag. 498]*

[16] Aber neben diesen Koloriten, die sich zufällig bei ein und derselben Person einstellen können, gibt es andere, naturgegebene, die sehr unterschiedlich sind. Vor allem unterscheidet sich gewöhnlich das Kolorit der Männer von dem der Frauen da im Gegensatz zu dem Bläulichen der Mitteltöne des hellen Kolorits der Frauen, [bei den Männern] immer etwas Ocker, Rote Erde, Grüne Erde und Umbra beteiligt ist. Deshalb mischt man in die erwähnten Grundtöne etwas Ocker und Rote Erde. Zum Verstärken der Schatten verwendet man Umbra, *verdacho* und ein wenig Rot, je nachdem, wie es der Bereich verlangt. Ist in dem Bereich, der abschattiert wird, Rot, muss dieses auch im Schattenton sein. Wenn das Helle von kühlem Farbton ist, müssen auch die Schattentöne dieser Wesensart angepasst werden. Dasselbe gilt für die Glanzlichter, die auf Rot rot und auf Kühlem kühl sein müssen.

Unterschied zwischen dem Kolorit des Mannes und der Frau

[17] Dazu kommt noch das Kolorit der Greise. Obwohl es auch einige von rosiger und frischer Farbe gibt, besteht der erste Grundton üblicherweise aus Weiß und Ocker, dem man nachher Rote Erde zufügt. Bei manchen ergibt auch Karmin mit Ocker einen ausgezeichneten Farbton, besonders wenn es gebräunte Inkarnate sind. Die übrigen Grundtöne dunkelt man mit italienischer Umbra ab, wobei man, wo nötig, noch etwas Karmin oder Rote Erde hinzufügt. Für die tiefen Schatten muss man Umbra und Karmin verwenden. Aber zum Skizzieren dieser Art von Inkarnaten sind Karmin und dunkler Ocker großartig.

Kolorit der Greise

[18] Letztendlich gibt es bei diesen und den Menschen vom Land eine große Vielfalt an Koloriten, die gänzlich vom hellen Kolorit abweichen. Im Hellen beginnt man mit Weiß und Umbra (aber nicht mit viel Weiß), anschließend fährt man fort und verdunkelt den Farbton mit Roter Erde, Karmin und derselben Umbra, bis hin zum Schattenton, sodass ein dunkelbraunes, aber sehr natürliches Kolorit entsteht. Es gibt noch ein anderes, von sehr frischer Farbe, das man ganz ohne Weiß zu machen pflegt. Dabei verwendet man für die hellen Bereiche hellen Ocker und Bleizinngelb, die man mit etwas Karmin oder Roter Erde abtönt und anschließend mit der selben Roten Erde und Karmin vertieft, und wenn man die weiteren, tiefen Farbtöne mit der Umbra abdunkelt, entsteht ein sehr frisches Kolorit in dieser Reihe.

Ausgefallene Kolorite

[19] Ob man zu kolorieren versteht, beweist sich letztendlich bei den Inkarnaten, die im Schlagschatten stehen und nur durch den Widerschein des Lichtes beleuchtet werden. Denn bei den Inkarnaten, die beleuchtet sind, und besonders wenn sie hell sind, weiß jeder, dass sich aus Weiß, Rot, Blau und Gelb ein schönes Kolorit machen lässt. Aber wenn der helle Bereich so dunkel ist, dass, wenn man damit einen Pinselstrich in ein reines Lichtes gäbe, dieser wie ein Fleck aussähe, und man aus diesem Fleck nun ein so frisches und helles Kolorit machen will, wie das beleuchtete: „*Hoc opus, hic labor*“[446]. Hier liegt die Hauptschwierigkeit. Diese große Schwierigkeit kann man aber überwinden, indem man die Lichter aus Weiß und Kohlenschwarz macht, in der Abstufung mehr oder weniger abgedunkelt, wie es der jeweilige Fall verlangt. Diesen Farbton muss man mit ein wenig hellem Ocker und etwas Zinnober brechen. Danach muss man noch einen kräftigeren Rosaton machen, den man weiter abdunkelt und zum Verstärken der rosigen Partien verwendet. Den Rest muss man mit Umbra, etwas Karmin und Mennige abdunkeln, bis man zum Schattenton kommt. So erlangt man ein Kolorit, das so frisch und hell wirkt wie das beleuchtete. Aber bei denen, die durch

Kolorite im Widerschein des Lichtes

[Ag. 499]

[446] „*Hoc opus, hic labor est*“ heißt es bei Vergil, Aeneis 6,129, *Das ist Mühe, das ist Arbeit*. Wort der Sibylle zu Aeneas. Gemeint ist der Rückweg aus dem Totenreich ans Tageslicht (Kudla 1999, Nr.3336).

Bemerkung zum Kolorit, das durch Gegenlicht oder Lichtmangel abgedunkelt ist

Schlagschatten dunkler sind, ist es nötig, darauf hinzuweisen, dass sie nur durch Reflexion erleuchtet werden, weshalb die Lichter dort sein müssen, wo das Dunkel zu sein hätte, und das Dunkel, wo das Licht zu sein hätte, nach der Regel, die wir im ersten Band, Buch 5, Kap. 3, Lehrsatz 10 aufstellten.[447]

Bemerkung zum Kolorit im Schlagschatten

[20] Wenn aber die Inkarnate nicht aufgrund eines Schlagschattens, sondern wegen Lichtmangel oder Gegenlicht von abgedunkelter Farbe sind, werden sie in diesem Falle normalerweise durch das Prinzipallicht beleuchtet, und nicht durch Reflexion, was das Gegenteil vom Prinzipallicht ist, wie wir in besagtem Buch, Kap. 3 beschrieben.

Ländliches, dunkeltoniges Kolorit

[21] Ist das abgedunkelte Gesicht nicht von hellem Kolorit, sondern von einem Greis oder von einem Menschen vom Land, können die Lichter mit Weiß, Umbra und etwas Roter Erde gemacht werden. Mit letzterer und Karmin muss der erste Farbton abgedunkelt werden, die dunkleren Töne verstärkt man mit Umbra und Karmin. Befindet es sich im Vordergrund, verwendet man in den tiefsten Schatten Knochenschwarz und Karmin. Sonst muss man mit der angebrachten Unbestimmtheit vorgehen, gemäß der Bildebene, in der es sich befindet.

§ V

Kolorit der Gesichter in entfernten Bildebenen

[22] Aber am schwierigsten wird es in den entfernten Bildebenen, zu denen in Buch 3, Kapitel 3, Lehrsatz 24, vermutlich genügend gesagt worden ist. Aber trotzdem werden wir noch etwas anfügen, damit der Kopist in diesem Punkte vollständiger unterrichtet sei. So muss er wissen, dass der mittlere Grundton aus Weiß und Umbra, der mit etwas Karmin gebrochen wurde, der Grundton der Schattenpartien der besagten Gesichter ist, denen man, entsprechend der Tiefe im Raum, in der sie sich befindet, etwas Ocker oder Blau zufügt. Die hellen Bereiche malt man mit einem etwas goldtonigerem Farbton, etwa aus Ocker, Weiß und ein wenig Roter Erde, und die Glanzlichter allein mit Ocker und Weiß. Mit demselben Farbton müssen die Glanzlichter auf den Gewändern gemalt werden, welche nur im ersten Grundton ihre Farbe zeigen dürfen, und diese etwas gebrochen, wobei man sie in den Schatten mit dem Grundton aus Weiß, Umbra und Karmin vermischt. Bisweilen kann der Hintergrundston als Grundton dienen, zumindest sollte etwas davon darin enthalten sein. Was jedoch alles im Verhältnis zur Distanz und Abnahme der Farbstärke geschehen muss, (wie wir im zitierten Kapitel beschrieben), wobei man für die entferntesten weniger kräftige und lebendige Farbe verwendet. Bei den dichtesten müssen einige Stellen in den Schattenpartien des Körpers und einige Falten der Gewandung akzentuiert werden.

[Ag. 500]

Anderer Farbton für die Hintergründe

[23] Für die Anlage der wesentlichen Schattenpartien eignet sich ebenfalls ein Farbton aus *verdacho*, Karmin, Weiß und ein wenig Ocker; auch Weiß und Schwarz, wenn man diesen mit ein wenig Ocker und Karmin bricht. Mit dem Restlichen fährt man wie beschrieben fort. Aber aus alldem schlussfolgere ich, dass die Farbmischung die richtige und eigentliche ist, die am besten die angestrebte Wirkung erzielt, auch wenn sie mit Staub von der Straße hergestellt wurde. Sowie ein Waffenmeister zwei Schülern, die sich darüber stritten, ob die Wunde, die der eine dem anderen zugefügt hatte, gut oder schlecht sei, erklärte, dass doch die zugefügte die gute sei und die verfehlte, die schlechte“.

---

[447] Die Angabe muss Band 1, Buch 3 lauten, da dessen 3. Kapitel vom Licht und der Farbe in der Malerei handelt. Der Lehrsatz 10 erläutert die Abhängigkeit der Schattenstärke von der Lichtstärke.

Buch V, Kap. VI
Von der Farbigkeit der Draperien oder Gewänder und vom mehrfarbigen Schillerstoff

§ I

[1] Nach den Inkarnaten (als Werke, die unmittelbar der göttlichen Macht entstammen) ist die Farbgestaltung der Draperien[448] oder Gewänder der Figuren keinesfalls weniger wichtig oder schwierig. Da wir nun davon ausgehen, dass der Maler durchweg Kopist ist, verpflichten wir uns zu nichts weiter, als die Methode und die Farben zu benennen, mit der jeder einzelne, gemäß seiner Art, ausgeführt werden muss. Dabei setzen wir voraus, dass in allem, wo Hell und Dunkel mitspielen, die Regel der vier Grundtöne, der Lichthöhung und der Schattengebung, die wir am Anfang der vorangegangenen Kapitels nannten, eingehalten werden muss.

[2] Beginnen wir mit den weißen Draperien, die nicht zu den leichtesten Aufgaben gehören. Deshalb sagte ein Maler, dass man an ihnen den guten Geschmack des Künstlers erkennt, nämlich an der erforderlichen Transparenz, den durchscheinenden, abgeschwächten Farbtönen und an den Lichtreflexen, die heller als bei anderen Draperien sein müssen, gepaart mit der Schwierigkeit, dass die Ausgewogenheit der Komposition des Gemäldes durch die Lebendigkeit der weißen Draperie nicht gestört werden darf. Und bevor wir die Herstellung erklären, ist es nötig vorauszuschicken, dass es drei Arten von weißen Draperien gibt, nämlich aus Leinen, Seide oder Wolle.

Höchste Schwierigkeit bei den weißen Draperien

[3] Wenn sie aus Leinen ist, müssen die Farbtöne mit Weiß und Kohlenschwarz gemacht und abgedunkelt werden, wobei man das Bläuliche mit etwas italienischer Umbra bricht. Auf diese Art und Weise werden alle Farbtöne fertig gestellt, bei denen man die erwähnte Zartheit beachten muss.

Weiße Draperie aus Leinen: Wie man sie malt

[Ag. 501]

[4] Ist die weiße Draperie aus Seide, mischt man etwas Bleizinngelb in das Weiß und dunkelt mit Weiß, Italienischer Umbra und etwas Kohlenschwarz weiter ab und mischt in die Reflexe ein wenig Ocker.

Weiße Draperie aus Seide: Wie man sie malt

[5] Ist sie aber aus Wolle, braucht man sich für ihre Ausarbeitung nicht weiter den Kopf zu zerbrechen, als sie mit Weiß und Umbra bis zum Schattenton zu gestalten und in den hellen Bereichen immer etwas Ocker zum Weiß zuzumischen.

Weiße Draperie aus Wolle: Wie man sie imitiert

§ II

[6] Die gelben Draperien sind von großer Vielfalt, denn einige sind blassgelb, andere sind schwefelgelb, andere gemsfarben und andere orangefarben. Bei den blassgelben beginnt man im Hellen mit Bleizinngelb, fügt dem zweiten Grundton Wau und dem dritten hellen Ocker, Wau und Umbra zu. Wenn man letzterem mehr Umbra und Wau zugibt, ist der vierte fertig, und für die Schatten [verwendet man] allein Umbra und Wau. Man kann eine Draperie auch aus lediglich Weiß und Umbra gestalten und nach dem Trocknen mit Wau und Sikkativ lasieren, die Lichter wo nötig mit Bleizinngelb setzen und die Schatten mit Umbra vertiefen, und das wird ein vortreffliches Gelb.

Gelbe Draperien: Wie sie gemalt werden

---

[448] Da *paño* und *ropa* im Spanischen sowohl Stoffe als auch Gewänder bezeichnen können und es im Folgenden um die plastische Darstellung von Stoffen, Vorhängen und Kleidung geht, soll der Ausdruck Draperie im Sinne von „kunstvollem Faltenwurf eines Vorhangs od. Kleides“ verwendet werden, so wie er im aktuellen Duden definiert ist.

Schwefelfarbenes Gelb

[7] Ist das Gelb aber schwefelfarben oder grünlich, muss man nichts weiter tun, als dem zweiten und dritten Grundton des beschriebenen blassgelben etwas Grüne Erde unterzumischen.

Gemsfarbenes Gelb

[8] Ist es aber gemsfarben, reicht heller Ocker mit Weiß für den ersten Grundton, für den zweiten Ocker allein, für den dritten dunkler Ocker und für den vierten dunkler Ocker mit etwas Umbra und ein wenig Roter Erde und für den Schattenton Umbra mit etwas Karmin. Man kann es auch wunderbar und mühelos allein mit Ocker für die hellen Bereiche herstellen, den man mit Karmin immer weiter abdunkelt und für dessen Schatten man Karmin mit Umbra verwendet.

[9] Soll die Draperie aber orangefarben sein, wird sie sehr schön, wenn man den Ockern ein wenig fein geriebene Mennige beimischt. In Ermangelung derer eignen sich auch Zinnober und Wau und für die letzten [dunkelsten] Farbtöne Rote Erde, Umbra und Karmin.

Gebranntes Operment oder Auripigment

[10] Manche machen diese Draperien mit Operment oder Auripigment, das in einer kleinen gläsernen Flasche gebrannt wird. Anschließend zerbrechen sie die Flasche und reiben Pigment und Glas zusammen mit Weißwein an, damit das Glas als Sikkativ dient. Wenn es gut gerieben ist, formt man daraus mandelförmige Stückchen und bewahrt sie auf. Für den Gebrauch reibt man es mit gewöhnlichem Sikkativ[449] an. Zum Abdunkeln verwendet man Rote Erde, Umbra und Karmin. Für die hellen Bereiche oder Lichthöhungen verwendet man ungebranntes Operment, dem man etwas Mennige beimischt. Aber diese Farbe heiße ich, wie bereits gesagt, nicht gut, da sie von so unbeständiger Gemütsart ist und sich schnell verfärbt, und zwar derart, dass sie schwarz wird. Jedoch kann man dies durch Firnissen verhindern, sobald sie trocken ist.

[Ag. 502]

Verbesserung für das Operment

§ III

Rote Draperien

[11] Es folgen die roten Draperien, von denen einige feuerfarben, andere rein beige- oder perlmuttfarben sind. Für letztere werden die hellen Bereiche aus Zinnober, Weiß und Karmin gemacht, der zweite Grundton mit weniger Weiß, die weiteren mit lediglich Zinnober und Karmin und die Schatten allein mit Karmin. Wenn man nach dem Trocknen mit einem transparenten, feinen Karmin lasiert und –falls nötig- die Lichter höht und die Schatten vertieft, wird es eine herrliche Farbe.

Feuerfarbe.

[12] Die Feuerfarbe macht man allein aus Zinnober und Karmin, ohne jegliches Weiß, und im Schatten hilft man sich mit Knochenschwarz. Wenn es gut getrocknet ist und man es mit einem guten Karmin lasiert, einige Lichter mit reinem Zinnober höht und die Schatten vertieft, wird es eine vortreffliche scharlachrote Draperie.

§ IV

Smalteblau

[13] Die blauen kann man aus verschiedenen Farben machen. Am gebräuchlichsten ist die Smalte, die zum Untermalen mit etwas Indigo vermischt wird, damit sie Körper bekommt und die Leinwand gut abdeckt. Nichts weiter als Weiß wird zugemischt, für die hellen Bereiche mehr und für die dunklen weniger. Nach dem Trocknen arbeitet man nur noch mit feiner Smalte und Weiß aus, beides in Nussöl angerieben. Besser ist es, wenn man etwas Terpentingeist unter das Öl mischt, damit die Farbe eingesaugt wird, (wodurch sie besser haftet), nicht verläuft und trielt, was sie sonst gerne zu tun pflegt, besonders wenn sie dick aufgetragen und das Öl leicht eingedickt ist. Dann sollte man das Gemälde, bis es getrocknet ist, mit dem Gesicht nach

[449] Leinöl mit Mennige oder Bleiglätte gekocht, s.Glossar: *150. Secante*.

unten aufhängen, damit es nicht einstaubt. Andere legen zum Absaugen des Öls entlang der Ränder Streifen aus grobem Packpapier [*papel de estraza*], deren Ränder sie befeuchten, damit sie haften. Meistens reicht das aus, und man braucht es nicht mit dem Gesicht nach unten aufzuhängen. Aber die einfachste Vorgehensweise beim Fertigmalen besteht darin, die ganze untermalte Draperie lediglich mit Smalte, verdünnt mit Nussöl und Terpentingeist, zu lasieren. Später malt man auf der Lasur fertig und vertieft die Schatten ausschließlich mit Indigo. Sollte kein Terpentingeist vorhanden sein, um den Kielpinsel damit zu benetzen, hilft auch reiner Branntwein bestens. Sollte dieser fehlen, so fehlt es doch nie an Speichel, denn wenn man davon ein wenig zugibt, stockt die Farbe, so dass sie eingesaugt wird und nicht verläuft.

[14] Das andere Blau ist der Indigo, mit nichts weiter als Bleiweiß vermischt, beides mit Nussöl [angerieben]. Hiermit kann gleich fertig gemalt werden, was das Beste ist. Gegebenenfalls kann man mit Weiß und Kohlen- oder Russschwarz unterlegen. Es ist eine herrliche Farbe, die angenehm zu verarbeiten ist, aber auch ihre Bedingungen hat: Erstens dürfen die lichten Bereiche nicht zu hell sein, denn er verblasst schnell, weshalb man immer mit intensivem Farbton arbeiten muss. Die zweite und wichtigere Bedingung ist, dass er nicht zu ölig, sondern schön teigig verarbeitet werden muss und dass man ihn nicht zu stark reibt. Drittens muss er auf eine der folgenden Arten vorbereitet oder gereinigt werden. Bei der ersten Art wird er mit Leinöl angerieben und, in grobes Hadernpapier eingewickelt, in einen Bäckerofen geschickt, wo er die Nacht über bleibt. Am nächsten Morgen holt man ihn heraus, und das Öl ist nun gehärtet und verzehrt. Dann gibt man ihn wieder auf die Reibeplatte, fügt Nussöl hinzu, reibt ihn damit nochmals und hebt ihn bis zum Gebrauch auf.

Indigoblau

[Ag. 503]
Art und Weise, Indigo zu reinigen

[15] Die andere Methode, Indigo zu reinigen, besteht darin, ihn nach dem Anreiben mit Leinöl in eine Soßenschüssel zu füllen, die man in einen kleinen Einmachkessel stellt, der mit Wasser gefüllt ist und eine Stunde lang kocht. Danach entfernt man das Wasser, füllt neues nach und lässt es nochmals eine Stunde lang kochen. Wenn man das noch mal wiederholt, ist der Indigo gereinigt, denn man sieht, wie das erste Wasser gelb wird, das zweite schon weniger und das dritte gar nicht mehr. Da der Indigo durch diese Kochungen sehr hart wird, gibt man ihn nochmals auf die Reibplatte, fügt soviel Nussöl zu als nötig, damit er eine gute Konsistenz bekommt und bewahrt ihn bis zum Gebrauch in der Blase auf.

Andere Art und Weise, Indigo zu reinigen

[16] Die dritte Art und Weise, Indigo zu reinigen, besteht darin, ihn nach dem Anreiben mit Leinöl in einen Napf zu füllen, in dem noch etwas Platz über sein soll. Man stellt ihn zum Kochen in einen kleinen Einmachkessel und bedeckt ihn gut mit Wasser. In das Wasser muss man ein Stück Alaunstein oder Alaun[450] geben, so [groß] wie eine kleine Nuss, und solange kochen, bis der Napf nicht mehr mit Wasser bedeckt ist. Dann nimmt man ihn heraus und gießt das Wasser ganz ab. In den besagten leeren Raum im Napf füllt man etwa eine Unze Weingeist oder *Fächerbranntwein*[451]*,* zündet diesen mit einem Zündhölzchen an und lässt ihn brennen, bis sich das Feuer verzehrt hat. Danach ist der Indigo sehr hart geworden, und man muss ihn wieder auf der Steinplatte reiben, fügt entsprechend Nussöl hinzu und bewahrt ihn in einer Blase auf. Nach meinem Gusto ist diese die beste und schnellste Reinigungsart. Aber auf welche Art auch immer er gereinigt wird, man muss

Die dritte Art und Weise, Indigo zu reinigen

---

[450] Nach Terreros (1786 Eintrag: *ajebe*) handelt es sich bei *piedra alumbre* und *ajebe* um Synonyme.
[451] Siehe Glossar: *10. Aguardiente*.

Sikkativ für Indigo

dem Indigo auf jeden Fall als Sikkativ etwas fein geriebene Smalte, geriebenes Glas, vom besagten Sikkativ aus Nussöl oder ein kleines bisschen Grünspan zugeben, was ich für das Beste halte, da für eine haselnussgroße Menge Indigo die Menge Grünspan ausreicht, die einem Stecknadelkopf entspricht. Von den anderen sind größere Mengen vonnöten -und viel ist immer schädlich.

Art und Weise, Ultramarin für blaue Farbtöne zu verwenden

[17] Jetzt ist nur noch das Ultramarin, oder das Ultramarinblau übrig, mit dem man niemals untermalt, da es zu wenig Körper hat, um ausreichend zu decken und auch viel verschwendet werden würde, da es doch so teuer ist. Deshalb wird es auf zwei Arten verwendet, entweder als Lasur oder als feine Vollendung über einem der anderen, schon fertig gemalten Blautöne.

Ultramarin als Lasur

[18] Die Verwendung als Lasur bedeutet nichts weiter, als dass man es nach dem Anreiben mit Nussöl in einer dünnen Schicht mit einem weichen Bundpinsel auf der ganzen Draperie aufträgt, wofür man es mit Nussöl und einigen Tropfen Terpentingeist verdünnt und schön einheitlich und gleichmäßig verstreicht.

[Ag. 504]

Ultramarin zum Ausmalen

[19] Soll das Ultramarin aber zum Ausmalen verwendet werden, können seine hellen und dunklen Grundtöne aufgetragen werden, wofür man im erforderlichen Maß Bleiweiß in Nussöl zumischt und die tiefen Schatten mit Indigo verstärkt. Wenn man dafür die Draperie zunächst mit demselben Ultramarin lasiert, ist das Ausmalen leichter. Als Sikkativ dient entweder ein wenig sehr fein gemahlene Smalte, Nussölsikkativ oder gar nichts.

Sikkativ für Ultramarin

§ V

[20] Es folgen nun die karminroten Stoffe, die ganz einfach sind, da man sie mit Weiß in Leinöl und den üblichen, von hell nach dunkel abgestuften Farbmischungen macht und die Schatten, wenn nötig, mit Schwarz verstärkt. Sind diese Stoffe gut durchgetrocknet, kann man sie auch mit feinem Karmin lasieren, was ein herrliches Scharlachrot ergibt. Auf der Lasur werden die hellen Bereiche, wenn sie dessen bedürfen, mit Licht gehöht. Das beste Sikkativ für Karmin ist (wie bereits gesagt) ein kleines bisschen Grünspan, falls das gewöhnliche Sikkativ nicht ausreicht.

Karminrote Draperien und das entsprechende Sikkativ

[21] Hier können wir noch die violetten Draperien anfügen, da sie hauptsächlich aus Karmin bestehen, vor allem, wenn das Violett karmesinrot ist. Wenn das nicht zutrifft, überwiegt der blaue Anteil. Denn es setzt sich aus diesen beiden Farben zusammen, mehr oder weniger aus der einen oder der anderen, je nach dem wie es das Motiv oder der Wille des Künstlers verlangt. [Zu entscheiden], welches Blau man dem Karmin zumischt, ist schwierig, da Indigo der Todfeind des Karmins ist. Deshalb darf man die beiden niemals miteinander vermischen, denn beide gehen zugrunde, und aus ihnen entsteht eine schmutzige Farbe, von der man nicht weiß, was sie ist. Aus diesem Grund ist für gewöhnlich Smalte am besten, solange sie mit gutem Karmin[452] gemischt ist und keinen Grünspan oder gewöhnliches Sikkativ enthält, sondern ein wenig feinstgemahlene Smalte. Wenn es gut durchgetrocknet ist, kann man darüber das Violett mit Ultramarin und Karmin verfeinern, indem man es zunächst lasiert und anschließend mit Bleiweiß in Nussöl und dem besagten Violett überarbeitet.

Violette Draperien

Violett mit Ultramarin

Anderes Violett mit Indigo

[22] Eine violette Draperie kann man auch mit Indigo und Weiß ausarbeiten und nach dem Trocknen mit einem guten Karmin schön einheitlich und gleichmäßig lasieren. Je nachdem, in welcher Bildebene sie sich befindet, müssen möglicherweise keine Lichthöhungen gesetzt werden. Sollten Lichter

[452] Auch de Mayerne empfiehlt 1620 Smalte zum Mischen der Violettöne, da sie ein schöneres Purpur ergäbe als Aschblau (Bischoff 2004, S. 56/57).

gesetzt werden, müssen diese entweder mit Ultramarin, Karmin und Weiß oder, anstatt des Ultramarins, mit feiner Smalte gemacht werden.

Anderes dunkles Violett

[23] Ein anderes dunkles Violett kann man aus Kohlen- oder Russschwarz, im erforderlichen Maß mit Karmin gemischt, herstellen. Für eine Historie ist es ratsam, gleiche Farben zu variieren. Falls sie in der Menge der Figuren wiederholt werden müssen, dürfen sie dabei nicht aufeinandertreffen. Es ist auch nicht gut, wenn alle Farben hervorspringen, besser man dunkelt einige ab, damit andere hervortreten, wie es sich für die Hauptfigur schickt, oder wo sich die Haupthandlung der Darstellung befindet.

[Ag. 505]

Es empfiehlt sich, manche Farben abzudunkeln, damit andere hervortreten

§ VI

Art und Weise, grüne Draperien zu malen

[24] Es folgen nun die grünen Draperien, die man auf vielerlei Art machen kann. Bei der ersten untermalt man gleich in Grün, entweder mit Grüner Erde und Weiß, wobei die Schatten mit Indigo oder Russschwarz und Wau verstärkt werden; oder indem man für die hellen Farbtöne helles Bleizinngelb[453] anstelle von Bleiweiß verwendet. Nach dem Trocken muss man es mit den besagten Farben und der angemessenen Reinheit und Sorgfalt vollenden.

Einfachere Art und Weise, grüne Stoffe zu malen

[25] Aber ich halte ich es für weniger mühsam, preiswerter und weit bequemer, die Untermalung mit Weiß und Ruß- oder Kohlenschwarz vorzunehmen. Denn so ist die Farbe dicker [*empastar*] und deckt die *imprimación* besser ab. Wenn sie getrocknet ist, lasiert man mit Grüner Erde und ein wenig Wau. Soll das Grün sehr dunkel werden, muss man ein wenig Indigo zufügen. Anschließend malt man allein mit Grüner Erde und hellem Bleizinngelb statt Bleiweiß fertig. Vertieft man die Schatten mit Schwarz oder Indigo und Wau, entsteht ein ganz vortreffliches Grün. Wünscht man das Grün aber bläulicher, kann man Weiß statt Bleizinngelb verwenden.

Ein anderes, noch vortrefflicheres Grün

[26] Ein anderes, noch vortrefflicheres Grün kann man machen, wenn man in den hellen Bereichen Berggrün mit etwas Wau verwendet und so weit wie möglich mit Weiß oder Bleizinngelb vermischt. Wenn man es mit Grüner Erde abdunkelt und mit dem Übrigen wie beschrieben [verfährt], wird es ein wunderschönes Grün.

Anderes Grün aus Grünspan

[27] Über allen grünen Farben aber steht (wenn er haltbar wäre) der Grünspan, wenn er mit hellem Bleizinngelb oder Weiß verarbeitet wird, wenngleich letzteres nicht ganz so gut ist. Wenn man nach dem Trocknen mit selbigem Grünspan lasiert, bleibt er lange Zeit wunderschön. Beginnt er aber nachzulassen, endet er in einem schmutzigen, dunklen Graubraun. Falls ihn jemand trotzdem verwenden möchte, kann er ihn nach dem Trocknen durch Firnissen mit einem der Firnisse, die weiter unten beschreiben werden, schützen.

Anderes Grün Aus Indigo und Grünspan

[28] Und wenn man für diese Draperie aus Grünspan zunächst mit Indigo und Weiß untermalt und nach dem Trocknen mit Grünspan lasiert, entsteht ohne weiteres Zutun ebenfalls ein vorzügliches Grün. Wenn nötig, kann man noch mit Bleizinngelb verstärkte Lichter aufsetzen, und nach dem Trocknen muss man es firnissen.

Dunkles Grün aus Indigo und Wau, und ein noch dunkleres

[29] Man kann aus Wau und Indigo auch noch ein weiteres dunkles Grün herstellen, wenn man statt Weiß Bleizinngelb verwendet. Damit es noch dunkler wird, (etwa für Landschaften und Bodenpartien), kann man es aus hellem Ocker und Indigo mischen, und noch dunkler wird es mit Kohlenschwarz und hellem Ocker, was meist ausreicht für harmonisch aufeinander abgestimmte Baumgruppen und Bodenpartien, wobei das

[453] Gemäß den Herstellungsangaben in Buch 9, Kapitel 16, *[12,]* müsste es sich hier um Bleigelb handeln, was aber aufgrund seiner Instabilität und der bislang fehlenden Nachweise angezweifelt werden darf, siehe Glossar: *84. Génuli*.

Feingefühl des Künstlers bestimmt, wo und wann etwas davon verwendet werden soll.

Dunkelfarbige Draperien

[Ag. 506]

[30] Weitere grünliche und dunkelbraune Draperien kann man mühelos durch Brechen der genannten Grünfarben mit Umbra erzielen. Sollen sie zimtfarben sein, kann man sie sehr gut mit Weiß, Umbra und etwas Karmin oder Roter Erde gestalten. Die übrigen [Farbtöne] sind nicht schwierig, der Maler muss nur wissen, wie er sie abzustufen und anzupassen hat und wie er die Farbe aufhellt oder abdunkelt, so dass die Historie nicht gestört wird, sondern ganz und gar einem wohl gestimmten Instrument gleicht, abgestimmt und harmonisch, ohne eine einzige misstönende Saite.

§ VII

[31] Es bleibt noch übrig, die Schillergewänder zu besprechen, welches jene sind, deren helle Bereiche mit einer Farbe und deren Schatten, oder dunkleren Farbtöne, mit einer anderen gemacht werden. Hiervon gibt es zwölf Arten.

Blau-gelber Schillertaft

1. Der erste soll der gelbe sein (da weiße Gewänder nicht schillern, weil sie, wie bereits in §1. beschrieben, aus Seide, Leinen oder Wolle sind). Den gelben bringt man zum Schillern, indem man die Lichter mit einem hellen bläulichen Farbton setzt, was die Farbe äußerst lieblich macht.

Schillern auf Fleischfarbe

2. Der zweite ist der fleischfarbene, bei dem man die Lichter im erforderlichen Maße blau malt.

3. Beim dritten werden auf derselben Fleischfarbe die Lichter mit Gelb gehöht.

Schillern auf Karmesinrot

4. Der vierte ist Schillertaft aus Karmin und Weiß, bei dem man die verschiedenen Lichter, die man beobachtet, mit Blau höht.

5. Beim fünften höht man die Lichter im erforderlichen Maße mit hellem Gelb.

Schillern auf Blau

6. Der sechste ist auf blauem Grund, auf dem man die Lichter mit Karmin und Weiß höht.

7. Bei dem siebten höht man sie mit hellem Gelb. Man muss aber sehr aufpassen, sie nicht so sehr mit dem Blau zu vermischen, sodass Grün daraus wird, denn aus Blau und Gelb setzt sich das Grün zusammen. Deshalb ist für diese Lichter Ocker mit Weiß besser geeignet, denn Bleizinngelb ist sehr zitronengelb und näher am Grün.

Schillern auf Violett

8. Der achte ist auf violettem Grund, auf dem man die Lichter mit Gelb höht, und das ist ein sehr schöner Schillertaft.

9. Für den neunten höht man die Lichter mit hellem Grün, was eine harmonische und vorzügliche Farbe ergibt.

Schillern auf Grün

10. Der zehnte ist auf grünem Grund, auf dem man die Lichter mit Gelb höht.

11. Beim elften höht man die Lichter mit Fleischfarbe oder hellem Rosa.

12. Bei dem zwölften höht man die Lichter mit hellem Violett, was ebenfalls eine anständige und schöne Farbe ergibt. Hiermit beenden wir die Schillertafte, wobei es nötig ist, darauf hinzuweisen, dass sie sehr schwer auszuführen sind, wegen der erforderlichen Sauberkeit und Vorsicht beim Verschmelzen der Lichter mit den mittleren Farbtönen, da dies mit derartiger Sanftheit geschehen muss, dass weder die Farbe verfälscht noch der Grundton um seine Schönheit betrogen wird.

Buch V, Kapitel VII
Von den Landschaften, Blumen und Früchten und weiterem Zubehör

[Ag. 507]

§ I

[1] Ein erfahrener Maler sagte, dass der Anfänger in der Malerei auf drei Stolpersteine stoße, der eine sei das Haar, der andere die Wolken und der letzte die Bäume, (wie wir bereits beschrieben), und zwar, weil diese drei Dinge zwischen dem Fließenden und dem Festen sind. Deshalb muss man sie so formen, dass es aussieht, als hätten sie keine Form. Dafür werden die äußeren Konturen verwischt, so dass man nicht erkennt, wo sie enden, was besonders für Wolken und Haare gilt. Bei Bäumen genügt es, die Blätter oder Zweige an den äußeren Spitzen mit nicht so kräftigen Farbtönen enden zu lassen wie in den buschigen und dichtbelaubten Bereichen.

Drei Stolpersteine des Anfängers

[2] Es gibt zwei Arten von Landschaften, die einen, in denen sich die Historie der Landschaft unterordnet, und die anderen, in denen sich die Landschaft der Historie unterordnet. Bei diesen ist es notwendig, die Ausgewogenheit der Luft, beziehungsweise des Himmels, zu beachten, so dass er der Historie nicht abträglich ist. Der Horizont darf nicht zu grell sein und muss auf der Höhe liegen, die durch die Perspektive, die jeweilige Historie, die Figur oder den Boden vorgegeben ist. Dieselbe Balance muss bei den Böden, Bergen und Baumgruppen eingehalten werden, wobei zu beachten ist, dass sie das Hauptmotiv unterstützen und ihm nicht abträglich sind.

Zwei Arten von Landschaften

Wie man bei der Landschaft, die der Historie untergeordnet ist, vorzugehen hat

[3] Bei den Landschaften, die ihrerseits dominieren sollen, ist es erforderlich, das ganze Gesetz der Schönheit anzuwenden. Aber ohne gekünsteltes Grünzeug oder heftige grüne Farben, wie es jene tun, die wenig davon verstehen und um ihre Ignoranz mittels dieser bunten Schminke vor dem gemeinen Volk zu verbergen.

Die dominierende Landschaft und ihre Beschaffenheit

[4] Hierfür ist es notwendig zu beachten, dass der Morgen und der Abend die Tageszeiten sind, die dem Auge am angenehmsten und für den Entwurf von Kontrasten am günstigsten sind. Denn wenn die Sonne in ihrem Zenit steht und das ganze Land gleichmäßig mit ihrem Licht überzieht, gelingt einem nur selten ein guter Entwurf. Es sei denn, die Dinge selbst kontrastieren zufällig durch den natürlichen Farbunterschied oder durch den Einschub einer Wolke, die mit ihrem Schatten eine Bildebene abdunkelt und sie so in Kontrast mit einer anderen, beleuchteten setzt. Deshalb muss der gelehrte Maler wissen, wie er aus der Vielfalt der Natur jene Dinge auswählt, die am besten seine Absicht ausdrücken und am günstigsten sind, seine Geschicklichkeit zur Geltung zu bringen. Denn dieser erste Eindruck, der dem Auge ein gutes Konzept bietet, ist nach Meinung der Sachverständigen derjenige, der am meisten befriedigt, auch wenn die einzelnen Teile nicht ganz so durchgearbeitet sind, wie sie es sein könnten. Das kann man bei hervorragenden Männern sehen, die keine professionellen Landschaftsmaler waren, wie Tizian, Tintoretto, Veronese, Bassano und anderen, die in ihren Historien herrliche Landschaften gemalt haben, ohne sie mit jener Meisterschaft und Geduld behandelt zu haben, wie es die professionellen Landschaftsmaler tun. Denn der Historienmaler muss alles so ausführen können, dass es der guten Komposition seines Konzeptes Genüge tut.

Die Tageszeiten, die dem Auge am angenehmsten und für die Landschaften am günstigsten sind

Der gelehrte Maler: Er muss wissen, wie er das Beste aus der Natur auswählt

Hervorragende Männer, die Landschaften malten, ohne professionelle Landschaftsmaler zu sein

[Ag. 508]

[5] Soll nun eine Landschaft, die nicht der Historie unterworfen ist, begonnen werden, wird sie von vielen mit Weiß, Schwarz, Ocker und Umbra untermalt, wobei sie die Hauptbereiche der Bäume da anlegen, wo sie am dichtesten sind, ohne die Blätter oder Zweige zu bestimmen. Beim Fertigmalen aber, wenn es sich, wie wir sagten, um einen Tagesanbruch

Wie man die Landschaft untermalt

Wie man den Himmel und den Horizont für eine Landschaft abstuft

oder einen Sonnenuntergang handelt, muss als Erstes der Himmel gemalt werden. In dessen hellsten Bereichen am Horizont beginnt man mit Ocker und Weiß, fährt danach mit einem leicht rosafarbenen Ton aus Karmin und Weiß fort, der etwas dunkler als der erste ist und den man gut mit dem ersten verschmelzen muss. Darauf folgt ein leicht violettfarbener, etwas dunkler als der vorangegangene, der gut mit dem Vorigen verschmolzen werden muss. Danach kommt der blaue Ton, angemessen abgedämpft, sodass er etwas dunkler ist, und den man zart mit dem Vorigen vertreibt. Will man einige Wölkchen hinzufügen, müssen diese aus dem Blau und dem Farbton des Horizontes komponiert werden, wobei man aufpassen muss, dass der Himmel unbestimmt und harmonisch wird, und dass jedes weitere Ding, das man davor platziert, um eine Nuance dunkler ist, denn so tritt der Himmel in den Hintergrund, und die Landschaft kommt nach vorne und wird gegenwärtig.

Alles, was zur Erde gehört, ist dunkler als der Himmel

Die Unbestimmtheit des Himmels in Landschaften

Abstufung der Hintergründe einer Landschaft

Die Hauptbildebenen einer Landschaft

Überlegene Kraft mancher heller Farbe in einer Landschaft

[Ag. 509]

[6] Ist dieses Prinzip verinnerlicht, muss man stets bedenken, dass alles, was sich auf der Erde befindet, von dunklerer Farbe als der Himmel sein muss und alles zusammen den Himmel an Dunkelheit übertrifft. Dabei beginnt man immer etwas verschwommen, und die entferntesten Berge können bei dem erwähnten Morgen- oder Abendlicht aus hellem Violett sein, das sich zart vom Horizont abhebt. Diesen können sich weitere Blautöne anschließen, die die vorangegangenen in Maßen übertreffen. Dann kommt die Flur mit Baumgruppen oder Büschen aus Grüner Erde, Weiß und hellem Ocker, leicht gebrochen mit Karmin. Je weiter die Bildebenen nach vorne kommen, desto mehr grüne und kräftigere dunkle Töne müssen an den geeigneten Stellen mitspielen. Dabei sollte man die Flur in der Tönung hier und da mit ockerfarbenem Laubwerk, anderem leicht rötlichem, karmingetöntem oder grünem variieren und etwa mit einer Erdspalte, einem Felsen, mit den einen oder anderen Zweigen, Baumstämmen und Baumgruppen, mit einem kleinen Bach oder Wasserfall verzieren. Und wenn man abschließend in der wichtigsten Bildebene auf einen Baumstamm oder einen Felsen, die die Szene dominieren, die stärksten Schatten und die hellsten Lichthöhungen setzt, wird alles ausgewogen und harmonisch.

Mit welchen Farbtönen die Bäume im Vordergrund gemacht werden

[7] Was das Grün der Bäume betrifft, genügt Grüne Erde aus Verona und unter Umständen etwas Berggrün. Aber am wenigsten Grün wird bei den Bäumen im Vordergrund verbraucht, denn selbst die Grüne Erde wird mit Wau und Umbra vermischt, oder man malt sie mit gewöhnlichem Verdacho, das sich für Landschaften gut eignet. Letztendlich greift man für die tiefsten und dichtesten Stellen der Bäume auf Schwarz und Wau, sogar mit ein wenig Karmin [vermischt] zurück, um die dunklen Töne zarter und frischer zu machen. An den äußeren Enden der Zweige muss der Farbton schwächer werden, so dass die Spitzen der Blätter mit Ocker und Grün und manchmal allein mit Ocker gemalt werden. Gleichzeitig muss man versuchen, den Farbton von Baum zu Baum zu variieren, indem man manche Zweige bräunlicher und gelblicher oder sogar mit Roter Erde macht, je nachdem wie es gerade besser passt.

Art und Weise, die Bäume zu gestalten

[8] Was das Gestalten der Bäume betrifft, so bedarf es hier besonderer Zartheit und Kunstgriffe, die nicht leicht zu erklären sind. Aber ich möchte darauf hinweisen, dass die Zweige nicht spitz enden dürfen, sondern in annähernd runder Form zusammengestellt werden müssen, aber nicht gekünstelt, sondern mit einer gewissen zufälligen Nachlässigkeit. Die Blätter ordnet man jeweils zu dritt an, so dass das mittlere etwas weiter herausragt und die anderen, kleineren etwas zurücktreten und immer dichter werden, bis sie sich zum Ast, hin vereinen. Wenn man mehrere so gestaltet, wird daraus ein großer und schöner Ast und wenn man das bei den Übrigen gemäß der Baumgestalt wiederholt, werden sie wunderbar buschig. Wobei darauf hingewiesen werden muss, dass immer, wenn an einem Stamm oder einem

Ast ein Zweig wachsen soll, der Zweig einen Winkel, eine Bewegung oder eine Ausfahrt in die entsprechende Richtung machen muss. Sollen auf beiden Seiten Zweige wachsen, muss der Ast sich also schlängeln. Für das Umsetzen der Kunstgriffe ist es vor allem sehr hilfreich, Landschaften in der Natur und von großen Männern zu sehen und zu kopieren.

§ II

[9] Und da die Blumen ebenfalls zum Ländlichen gehören, ist es nicht unangebracht, an dieser Stelle das von ihnen zu besprechen, was sich besprechen lässt. Gewiss ist, dass das Studium sie nach der Natur und nach anderen, von Hand großartiger Männer zu kopieren, (wie wir bei den Landschaften beschrieben), wesentlich lehrreicher ist, als alles, was man sagen kann. Aber trotzdem werden wir für den Fall, dass man sie aus der Erfahrung heraus [ohne Modell] machen muss, einige Ratschläge geben, die, wenn man sie berücksichtigt, viel zum Gelingen beitragen: Bei wichtigen Dingen soll man sich nicht allein auf die Erfahrung verlassen, sondern sich einiger Einzelstudien bedienen, die man von verschiedenen Blumen in unterschiedlichen Ansichten nach der Natur angefertigt hat. Aus diesen kann man eine harmonische Komposition erstellen und im Hintergrund und an den Rändern einige weitere Blumen aus der Erfahrung heraus malen.

Bemerkungen zu den Blumen

Studium der Blumen nach der Natur

[Ag. 510]

[10] Deshalb ist es für Blumenvasen, wie auch für Sträuße, immer ratsam in Übereinstimmung mit den Anweisungen für eine Historie zu malen. Das hellste Licht ordnet man in der Mitte an und schwächt es zu den Rändern hin ab. Allerdings nicht so, dass es aussieht wie eine Kugel oder eine konvexe Oberfläche, sondern man muss es mit einigen [Lichtern] oben, unten und hinten als auch mit weiteren dunklen Blumen und deren grünen Blättern auflockern. An den Rändern lässt man hier und dort einige kleine Zweige und Blüten herausragen, die das Blumengesteck, das Blumenstilleben oder die Girlande auflockern und beleben.

Bei einem Blumenstilleben muss man die Anweisungen für eine Historie befolgen

[11] Man soll auch darauf achten, die Stellung oder Ausrichtung der Blumen zu variieren, sodass nicht alle in derselben Positur sind, sondern je nach ihrer Beschaffenheit, manche in Vorderansicht, andere mehr oder weniger in Seitenansicht, in Ober- oder Unteransicht. Und man soll nicht zu viele derselben Art malen, sondern immer die Vielfalt suchen; denn die Vielfalt ist es, die die Natur verschönt. Und das gilt besonders für die Blumen, bei denen die unterschiedlichen Farbtöne und Symmetrien dem Auge soviel Gelegenheit zum Vergnügen bieten, wenn der Künstler es versteht, die Natur durch eine gute Auswahl zu unterstützen.

Man muss die Ausrichtung der Blumen variieren

Die Vielfalt verschönert die Natur

[12] Bei der Anordnung der Blumen muss man ebenfalls auf die Abstufung ihrer Farben achten, damit jede einzeln die nächstgelegene unterstützt und nicht beleidigt oder stört. Auch wird sich eine Farbe, die auf einer anderen ihrer eigenen Art steht, schwerlich von dieser abheben, wie z. B. ein Weiß auf Weiß oder ein Blau auf Blau, etc. Aber ein Weiß auf einem Blau, und umgekehrt, ist eine gute Anordnung. So wie in der Musik nicht die Einstimmigkeit Harmonie hervorbringt, sondern jenes zarte Zusammenklingen einer Terz, einer Quinte und einer Oktave, hebt sich Gelb auf Rot oder daneben, Rosa oder Rot auf Weiß, und letzteres, wie auch das helle Gelb, auf irgendeiner anderen Farbe wunderbar ab, weil diese zwei spitz, oder die Sopranstimmen dieser Musik sind. Und im Verhältnis zu ihnen sind alle anderen Farben matt und dunkel, weshalb sie durch Gegenüberstellung oder

Abstufung der Farben

Es ist nicht die „Einstimmigkeit“, die in der Musik die Harmonie erzeugt

Weiß und helles Gelb sind stechende Farben, die übrigen sind im Verhältnis dazu gedämpft[454].

[454] Die beschriebene Abstufung der Farben erinnert an Vasaris Kapitel „Über die harmonische Abstimmung der Farben in der Öl, Fresko- oder Temperamalerei…“ (Vasari, Ed. Wagenbach 2006, S. 109-112).

Umkehrung immer eine gute und harmonische Anordnung ergeben. Die dunkleren Farben, wie die karmesinroten, die violettfarbenen und dunkelgrünen, muss man immer für die Hintergründe und für die Ränder an den hellen Bereichen aufheben.

Bemerkung zu den Grüntönen bei den Blumen

[Ag. 511]

[13] Man muss auch beachten, dass die Grüntöne als Grund für die Blüten dienen, so wie man es in der Natur sieht, wo die Blüten immer die Vorherrschaft gegenüber den Grüntönen innehaben, egal welcher Art diese sind. Deshalb darf man sie [die Grüntöne] nicht sehr aufhellen, damit sie ihre schöne Farbe behalten. Denn je mehr man sie aufhellt, desto blasser und kraftloser werden sie.

Die Pflanzenblätter müssen zur Blütenart passen

[14] Ebenso muss man beachten, dass die Grüntöne, das heißt die Blätter, an die sich die Blüten anschmiegen oder aus denen sie hervorkommen, und ie Stiele der Kräuter oder Pflanzen, die dargestellt werden sollen, mit der natürlichen Beschaffenheit übereinstimmen. Deshalb müssen es bei der Rose die Blätter und Stiele des Rosenstocks sein, bei der Nelke die der Nelke, etc.

§ III

[15] Bis hier haben wir (soweit es uns das Thema erlaubt) die geschickte Anordnung eines üblichen Blumenbildes besprochen. Es bleibt nun noch übrig, die Blumen im Einzelnen zu besprechen.

[Ag. 511-515]

[Es folgt eine detaillierte Beschreibung unterschiedlicher Blumenspezies, die in einem Stilleben zusammengefügt werden können (Rose, Nelke, Lilie, Tulpe, Pfingstrose, Anemone, Hahnenfuß, Schlafmohn, Königsmalve, Jasmin, Orangenblüte, Narde, Goldrute, Levkoje, Muskatrose, Hyazinthe)[455], ohne maltechnische Hinweise.]

[Ag. 515]

§ VI

[37] Es folgen nun die Früchte, die auch angebaut werden und zum Ländlichen gehören.[456] Jedoch fasse ich mich hier kurz, da sie allen geläufiger sind, weil sie essbar sind und alle mit ihnen hantieren, –was bei den Blumen, die die meisten nur oberflächlich ansehen, nicht zutrifft. So sage ich, dass die Früchte größtenteils das Kugelige der Erde in ihrer Rundheit nachahmen, von der nur wenige abweichen, die leicht oval sind, wie die Pflaumen, allerdings ohne die Mirabellen oder Rosinenpflaumen, die rund sind. Auch die Honigmelonen sind größtenteils länglich, und ebenso weicht die Birne mit ihrer glockenartigen Form ab. Diese pflegt an der Stelle, wo sie die meiste Sonne abbekommen hat, ein bräunliches Rosa aufzuweisen. Das tun auch viele andere Früchte, mit sogar noch leuchtenderen Farben. So zum Beispiel die

Die meisten Früchte sind rund wie die Erde

---

[455] Scheffler 2000a, S. 122-144, hat in seiner Dissertation zur Stillebenmalerei in Spanien im 17. Jahrhundert Palominos akribische Vorschriften bei der Herstellung eines Blumenstillebens und das von ihm eingeforderte vorausgehende intensive Naturstudium mit anderen Traktaten verglichen. Für Palomino geht es nicht mehr allein um die oberflächliche Wiedergabe des Objektes, sondern um die ontologische Beschaffenheit der jeweiligen Pflanze. Damit steht er Guevara und Martínez näher als Carducho und Pacheco. Zwar hat Palomino nie selbst ein autonomes Blumenbild gemalt, doch wird deutlich, dass er sich bei seinem detaillierten technischen Regelwerk deutlich an der spanischen Stillebenmalerei seit der Mitte des 17. Jahrhunderts orientiert.

[456] Bei den erwähnten Früchten handelt es sich um spanische Obstsorten, die im 17. Jahrhundert üblich waren. Schriftl. Mitteilungen der span. Obst-Genbankbearbeiter Dr. Enrique Dapena, SERIDA, Servicio Regional de Investigación y Desarrollo Agroalimentario, Investigación y Banco de Germoplasma de Manzano, August 2004 und Dr. Rafael Socias i Company, Unidad de Fruticultura, Zaragoza, Juni 2004, sowie Prof. Dr. Manfred Fischer, Genbank Obst, Dresden-Pillnitz, Juli 2004.

Äpfel, die in Granada *moraya*-Äpfel genannt werden, die Granatäpfel, die Kalvillen, die sauren Birnäpfel, die Pfirsiche und die Herzpfirsiche. Die beiden letzteren haben im Gegensatz zu den anderen [Früchten] eine Naht oder eine Falte, wie auch die Aprikosen, die die kleinsten dieser Art sind. Die Kalvillen sind etwas länglicher und zur Blüte hin etwas spitzer, um die herum sie fünf kleine Blättchen oder Kelchblätter haben, was ihr Unterscheidungsmerkmal zu anderen Früchten ihrer Spezies ist. Die Reinette ist platter[457], erlaubt kein Rot und behält ihre natürliche hellgelbe Farbe.

Farben einiger Früchte

[Ag. 516]

[38] Die Weintrauben haben unterschiedliche Farben und Formen, denn mache sind rund, andere oval und andere vorne dicker als hinten, und das sind diejenigen, die man Kuheuter nennt. Diese verändern ihre Farbe nicht, denn sie sind immer weiß und werden mit Verdacho, Ocker und Weiß gemalt, wobei man die hellen Bereiche mit einem bläulichen Farbton macht und die Spiegelung mit Ocker und mehr oder weniger Weiß, je nachdem wie viel Licht sie erhalten. Die anderen variieren in ihren Farbtönen, da es sie in Rot und Schwarz gibt. Bei beiden trägt man auf den Grundton die helleren Bereiche mit dem bläulichen Ton auf und die Reflexe mit Karmesinrot oder Violett, je nachdem, wie es ihre Farbe verlangt.

Farb- und Formenreichtum der Weintrauben

[39] Die Feigen und Frühfeigen sind mehr oder weniger birnenförmig. Von beiden gibt es zwei Arten. Die einen werden Weißfeigen genannt, die etwas grünlich sind, und die anderen Schwarzfeigen, die etwas ins Violettfarbene spielen. Wenn sie reif sind, spalten sie sich an manchen Stellen und geben das Weiße der Schale und unter Umständen das Rote des Fruchtfleisches oder der inneren Kerne frei. Bezüglich der Früchte soll das genügen, damit sie sich nicht beklagen, weil wir auf die Blumen soviel Zeit verwendet haben.

Symmetrie und Unterschiede bei den Feigen und Frühfeigen

[457] Nach dem Historischen Wörterbuch von Julio Casares 1996, Band 3, S. 154, bedeutet *apanetado* „platt wie ein Brot“.

Buch VI, Der Fortgeschrittene

Buch VI, Kapitel II
Wie man nach dem Modell zeichnet, und was man bei Portraits beachten muss

[Ag. 525]

§ I

*[*Paragraph ohne maltechnische Relevanz*]*

§ II

[Ag. 528]

Bücher mit alten römischen Gemälden und Werken

Werke und Skulpturen, nach denen der Anfänger zeichnen soll

[1] Wenn diese Prinzipien verinnerlicht sind, der Anfänger Fähigkeiten im Zeichnen von angemessen großen Skulpturen oder Modellen erworben hat und wenn er verschiedene der ausgewähltesten Drucke kopiert hat wie die Galerien von Carracci, von Raffael, von Cortona, Lanfranco und Werke von Polidoro [da Caravaggio], Domenichino und solchen, wie wir im vorangegangenen Buch beschrieben haben, soll er mit dem Zeichnen nach Aktmodellen beginnen. Dabei muss er auf die verschiedenen Formen der guten Symmetrie, der Plastizität und der treffenden Konturen zurückgreifen, die er an den erwähnten Skulpturen und Werken erlernt hat. Denn nicht immer findet man ein so kraftvolles und wohlproportioniertes Modell, wie man es benötigt, und wenn man sich zu sehr an das Modell hält, wird die Zeichnung meist trocken und ärmlich. Das gilt gleichermaßen für die Zurückgezogenheit im Atelier, wenn es in der Nähe keine Akademie gibt, als auch in der Akademie, wenn es eine gibt.

Was der Anfänger in der Akademie beachten muss

[2] Wenn er aber eine Akademie besuchen kann, muss er als Erstes darauf achten, dass er vom Modell stets einen Abstand von der Länge des etwa Anderthalbfachen der Größe des Objektes hält, damit er es richtig erfassen kann.[458] Zweitens soll er die Älteren und die, die in unserem Sinne als Meister gelten, Platz nehmen lassen. Drittens soll er versuchen, neben einem von diesen, die es besser können und die ihm am meisten zusagen, einen Platz zu ergattern, um verschiedene Dinge beobachten zu können, wie etwa bei der Gestaltung der Figur, aber auch bei der Ausführung und im Stil. Viertens soll er als Richtschnur auch den Grundriss beachten, den wir zu diesem Zweck im vorhergehenden Band zur Theorie, Buch 3, Kap. 3 in der Anwendung des Lehrsatzes 16 behandelten (mit allen weiteren Schilderungen, die er dort lesen kann), wo wir als geeignetsten Platz im Grundriss der Figur 8 der Bildtafel 3 [auf den Bereich] von H bis D hinweisen.[459]

Wie der Anfänger in der Akademie mit der Figur beginnen soll

[3] Ist das getan und das braune Papier (oder in irgendeinem Halbton, damit man darauf Lichthöhungen setzen kann), das mindestens so groß wie ein

---

[458] Zu Aktmodellen siehe Glossar: *113. Modelo*.

[459] Palomino (Ed. Aguilar 1947, S. 380) erläutert an der zitierten Stelle anhand eines Grundrisses (S. 362): Kommt Licht von links (A), ist die beste Sichtmöglichkeit auf das Modell (B) im Bereich zwischen D und H, weil man von hier aus die beste Licht- und Schattenverteilung sieht. Für Portraits von Frauen empfiehlt er vom Punkt D aus zu malen, da die Portraitierte in diesem Winkel mehr Licht und weniger (unschmeichelhafte) harte Schatten aufweise.

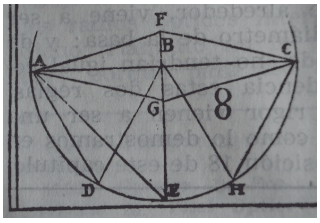


Abb.7
Antonio Palomino Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Lucas Antonio Bedmar, 1715-1725. Ausschnitt aus Radierung, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, (IB. 8067-8069).

halber Großformatbogen [*papel de marca mayor*] sein soll, vorbereitet, muss er die Figur mit Kohle skizzieren. Dabei versucht er zunächst das Ganze in einer Skizze oder einem Entwurf zu erfassen, damit seine Figur die Fläche gut ausfüllt, und zwar so, dass weder Papier übrig bleibt, noch dass es daran fehle. Denn das macht den Ruhm des Zeichners aus. Ist die Figur auf diese Art im richtigen Verhältnis skizziert, muss er anschließend mit äußerster Vorsicht die Umrisse festhalten und darauf achten, dass er sie mit einem Mal fasst, denn wenn er sie immer wieder abändert, wenn das Modell sich bewegt, wird er die Figur nie vollenden. *[Ag. 529]*

[4] Wenn das getan ist und das Modell (so nennt man das lebende Vorbild) gerade ausruht, soll er seine Figur seinem Nebenmann zeigen oder dem Sachkundigsten, damit dieser sie ihm korrigiere. Was dieser ihm sagt, soll er sich demütig anhören, ohne Widerrede befolgen und ihm danken. Korrekturen, die der Anfänger in der Akademie übernehmen soll

[5] Ist das, worauf man ihn hingewiesen hat, mit der Kohle korrigiert, muss er mit der Spitze der [schwarzen] Kreide die Umrisse oder Konturen und die weiteren Andeutungen der Anatomie, was die Binnenzeichnung ist, nachziehen. Danach wischt er mit einer Brotkrume die Kohle ab, und wenn das fertig ist, beginnt er mit der Kreide (die entweder rot oder schwarz sein soll) alle Schattenbereiche durch Schraffuren zu schattieren, jedoch ganz sanft und mit gleichmäßigen Schraffuren. Anschließend vertreibt er sie mit einem Tüchlein. Allerdings nicht in Richtung der Striche, sondern schräg dazu, wobei er sie in die hellen Bereiche mit dem nämlichen Tüchlein vertreibt. Wenn das vollbracht ist, verstärkt er, wo nötig, die Schatten mit der [schwarzen] Kreide, und mit der Fingerkuppe des kleinen Fingers verwischt er sie hier und da, bis die richtige Stärke erreicht ist, wobei er immer die stärksten für die dunkelsten Stellen aufhebt. Wie man in der Zeichnung den ersten Halbton anbringt

Wie man die Schatten auf dem Grundhalbton verstärkt

[6] Ist alles, was zum Schatten gehört, fertig und auf dem Papiergrund ein Halbton zu den hellen Bereichen hin aufgetragen und die Figur, wo nötig, mehr oder weniger verstärkt, damit sie sich besser abhebt, muss er jene Bereiche mit Licht höhen, die er auf dem Modell am stärksten beleuchtet sieht. Dabei muss er immer mit großem Feingefühl vorgehen, damit die Lichter nicht wie Pflaster aussehen. Wenn er den Halbton des Papiers ausnutzt und lediglich in den obersten und hervorgehobensten Stellen höht, die vom Licht in gerader Linie –und nicht schräg- bestrahlt werden, wie in Buch 3. Kap. 3, Definition 19 beschrieben, hat er seine Zeichnung vollendet. Fährt er in dieser Art fort, wird er mit jedem Tag sowohl durch die Wiederholung der Schritte, als auch durch das Befolgen der ihm erteilten Hinweise und durch das, was er die anderen machen sieht, Fortschritte machen und sich weiter vervollkommnen. Für das Lichthöhen der Figuren rate ich, niemals Bleiweiß zu verwenden, da dieses mit der Zeit anläuft und schwarz wird, sondern Zeichenminen [*clarión*] aus weißem Gips, der nach dem Anmachen und Abbinden auf der Reibplatte gerieben wurde. Oder Zeichenminen aus weißem Kreidestein [*lápiz blanco*], die es in guter Qualität gibt. Bemerkung zum Lichthöhen der Akademie- oder Aktzeichnung

§ III

[7] Was die Portraits betrifft, sollte man immer darauf achten, dass sie schön beleuchtet sind. Dabei muss man sich vor zu vielen Schatten hüten, besonders bei Damenportraits, weil man so viel Kummer und Demütigung vermeiden kann, die in der Ignoranz ihren Ursprung haben. Deshalb sollte man das Modell, wenn es männlich ist, sich gegenüber platzieren, und wenn es weiblich ist, mehr zur rechten Hand hin, wofür man befolgen soll, was wir im ersten Band, Buch 3, Bildtafel 3, Figur 8 erläuterten. Bemerkungen zu den Portraits

[Ag. 530]

Widrigkeit, der sich die Maler bestimmter Portraits allgemeinhin ausgesetzt sehen

[8] Ein Glück ist es, wenn der Maler auf eine Person trifft, die sich mit der Ähnlichkeit zufrieden gibt, ohne Schmeichelei zu suchen; denn es stimmt, dass das vollkommenste Portrait das ähnliche ist. Aber es gibt Fälle, bei denen der arme Maler sich sehr beachtlicher Widrigkeit ausgesetzt sieht: Will er dem Auftraggeber einen Gefallen tun, verliert er die Glaubwürdigkeit bei den enttäuschten [Betrachtern], die die Abweichung erkennen. Konzentriert er sich auf die Ähnlichkeit, ist der Auftraggeber unzufrieden, und der Maler wird schlecht bezahlt, ohne zu wissen, wie er sich aus diesen Fallstricken befreien kann.

Apelles' Feingefühl bei dem Portrait von Antigonos[460]

[9] Hierbei ist das Feingefühl des Künstlers gefragt, und er sollte versuchen, dem Feingefühl von Apelles nachzueifern, das dieser bei dem Portrait von König Antigonos walten ließ, wie wir im ersten Teil beschrieben. Da er an einem Auge krank war, verbarg er dieses, indem er ihn fast im Halbprofil darstellte (1)[461]. Dieses Feingefühl rettete ihn davor, sich in einen der Fallstricke – der Kühnheit oder der Schmeichelei- zu verfangen. Der Auftraggeber war zufrieden und dankbar, und der Künstler hatte seine Pflicht mit Erfolg erfüllt und wurde als feinfühlig gelobt.

[10] Neben der erwähnten guten Auswahl des Lichts muss man bei Portraits auch die richtigen Momente und Augenblicke beobachten, in der der Portraitierte die beste und angenehmsten Miene und Farbe aufweist. Jene Momente, in denen man zu sagen pflegt: Gerade eben warst du zum Portraitieren schön! Besonders bei ranghohen Persönlichkeiten muss man das beachten. Auch wenn sie es [während der Dauer des Portraitierens] nicht sind, genügt es, wenn sie es einmal kurz sind, weshalb die Person ja nicht aufhört, sie selbst zu sein.

Was man bei Portraits Ranghoher Persönlichkeiten beachten muss

[11] Ferner muss ich darauf hinweisen, dass wir Maler nicht von solch geringem Rang sind, dass wir selbst den Königen gegenüber nicht zu gewissen Gefälligkeiten fähig wären. Deshalb sollte man immer, wenn man im Gesicht einige Dinge, die der Person nicht schmeicheln, abändern kann, (wie irgendwelche kleine Falten, eine Magerkeit oder schlechte Farbe), dies auch tun, ohne jedoch gegen die Konturen und die wesentlichen Licht- und Schattenpartien zu verstoßen, die das Wesentliche der Ähnlichkeit sind (2.)[462].

Weitere Bemerkungen, die hilfreich bei Portraits ranghoher Persönlichkeiten sind

Auch wenn der Portraitierte aufgrund des Alters oder anderer Unbill gerade nicht ganz so aussieht, hat er irgendwann einmal so ausgesehen. Im Großen und Ganzen wird das nicht als abträglich für die Ähnlichkeit bewertet. Denn sieht man eine Person aus gewisser Distanz an, in der man nur die wesentlichen Licht- und Schattenbereiche wahrnimmt, verlieren sich die übrigen Details, was einen jedoch nicht daran hindert, die Person zu erkennen. Woraus man offensichtlich schließen kann, dass der Umriss und die hauptsächlichen Licht- und Schattenbereiche das Wesentliche für die Ähnlichkeit ist. Das Übrige sind Zufälligkeiten und Hilfsmittel, die nur wenig zum Wesentlichen des Angestrebten beisteuern. Aber diese Ausnahme sollte nur bei hochrangigen Persönlichkeiten angewendet werden, wenn es etwas zu verbessern gibt, und nicht bei jeder Art von Personen.

[Ag. 531]

---

460 Antigonos: Monophthalmos (»der Einäugige«), vor 380-301 v. u. Z., Feldherr Alexanders d. Gr., einer der Diadochen (Lexikon der Antike, Eintrag: *Antigonos*).

461 Originale Anmerkung Palominos: „ (1.) Observavit hoc in Antigoni Pictura iudiciosissimus Apelles. Nam cum orbatus esset lumine altero, id vitium in tabula exprobare illi noluit, sed ingenioso Invento, dum obliquum collocat pro recto, egregie dissimulavit. *Schef. §28"*

462 Originale Anmerkung Palominos: „ (2.) Deinde rerum aliquarum es interdum est conditivo, vt representari quovis modo nefas sit, aut periculosum, indignumve. *Schef. ibi.*"

[12] Abgesehen vom Gesicht kann man im Restlichen mit Fug und Recht schmeicheln: z.B. mit einem schönen Hals, schönen Händen, gutem Aussehen und einem schmucken Körper. In diesem Zusammenhang möchte ich auf eine wichtige Sache hinweisen: Bevor man das Portrait beginnt, muss der Maler den zu Portraitierenden veranlassen, sich hinzustellen, und zwar in der elegantesten Stellung, die ihm in natürlicher Weise gelingt und die der Maler anstrebt. In dieser muss er ihn zeichnen, denn darin besteht das Erfassen der Eleganz. Handelt es sich um ein ganzfiguriges Portrait, sollte man die Nägel der Leinwand lösen und sie nur mit einigen Heftzwecken befestigen. Wenn es fertig gezeichnet ist, nimmt man sie ab, rollt den unteren Teil auf und fixiert den Rest in der Höhe, die man sitzend bearbeiten kann.

Bemerkung, wie man einem Portrait Eleganz verleiht

[13] Danach bittet er den zu Portraitierenden, sich zu setzten, und auch er setzt sich (das macht man auch vor dem König, sobald es Seine Majestät anordnet. Sollte sie es nicht anordnen, muss man sie um die Erlaubnis bitten, um es bei der Arbeit bequem zu haben). So beginnt man mit der Untermalung, wobei man zunächst die Umrisse und die Symmetrie des Ganzen und der einzelnen Teile festlegt. Danach trägt man sorgfältig und unter genauer Beachtung des Modells die Farbe auf, ohne zu weit zu gehen oder zu genau zu definieren. Dabei weise ich darauf hin, dass es angebracht ist, (besonders wenn man gerade beim Malen der Augen ist), dass der Portraitierte den Maler ansieht, denn so wird das Portrait in alle Richtungen blicken und auf alle, die es ansehen. Das ist eine Tatsache, die jene sehr loben, die weder verstehen, noch wissen, worauf sie beruht.

Der Maler soll zum Portraitieren sitzen, selbst in Anwesenheit des Königs

Worauf es beruht, dass ein Kopf in alle Richtungen sieht

[14] Nachdem die Untermalung fertig und durchgetrocknet ist, empfiehlt es sich zum mühelosen Fertigmalen, diese mit einem dünnen Firnis aus Terpentingeist und Nussöl zu bestreichen. Ist das getan, lasiert man die Schatten und das Haar mit einem Farbton aus Knochenschwarz, Karmin und Wau und trägt nochmals sorgsam und sauber die Farben auf. Hierbei soll man hinreichend definieren, ohne jedoch zu weit zu gehen, und man soll von Zeit zu Zeit zurücktreten, um es anzusehen und manche Dinge kritisch in Augenschein zu nehmen, was sehr wichtig ist. Ebenso soll man vernünftig urteilend die Hinweise seitens sachkundiger Personen überdenken. Wobei ich bemerken möchte, dass nur wenige außer den Sachverständigen etwas von guter Malerei verstehen. Von der Ähnlichkeit hingegen versteht der Ungebildete genauso viel wie der Sachverständige. Zwei Dinge lege ich dem Maler sehr ans Herz, die er mir hoch achten möge. Das eine, dass er Kinderportraits soweit als möglich meiden soll, da diese weder ruhig halten noch in der Stellung ausharren können, die man für ein Portrait benötigt und mit denen man den Ruhm und den Gewinn aufs Spiel setzt. Das andere, dass man Portraits von Verstorbenen meiden soll, denn neben dem Schrecken bringen sie genau den Unterschied zwischen Leben und Tod zum Ausdruck. Und nachdem die erste Zärtlichkeit vergangen ist und die Angehörigen den Eigennutz beim Verteilen des Vermögens behandeln, vergessen sie das Portrait und es bleibt bei dem armen Maler, um den Preis eines bitteren Erlebnisses.

Einfache Art und Weise, ein Portrait zu vollenden

Buch VI, Kapitel V
Praxis der Temperamalerei

[Ag. 544]

§1

[1] Wie wir im vorangegangenen Band beschrieben, ist die Temperamalerei jene, bei der die Farben mit klebrigen und haftenden Zutaten wie Leim, Gummi und ähnlichen Dingen verflüssigt verwendet werden. In dieser Art von Malerei werden alle uns bekannten Farben verwendet. Sie schließt keine aus, wie im erwähnten Band 1, Buch 1, Kap. 6, §3 beschrieben, wo ebenfalls sämtliche Materialien und Oberflächen genannt sind, auf denen man die besagte Malerei ausführen kann.[463]

Malerei in Tempera: Was das ist

[2] Nun zur Grundierung (wobei die empfindlichen Oberflächen wie Seide, Pergament und Papier, die zur *Illuminierung* und Miniaturmalerei gehören, ausgelassen werden). Was Wände, Holztafeln und Leinwände betrifft, müssen diese, nachdem sie ausreichend geglättet und abgeschabt sind, mit heißem Leim bestrichen werden. Sollte das Holz Harzgänge haben, ist es ratsam, diese gehörig auszukratzen und mit einigen Knoblauchzehen abzureiben. Nachdem man letztere zerdrückt hat, soll man sie eine Weile zusammen mit dem Grundierleim kochen, und mit diesem Knoblauchleim gibt man dem Holz den ersten Anstrich.[464] Die anderen Oberflächen benötigen diesen Umstand nicht.

Wie man die Oberflächen vorbereiten soll, um mit Tempera zu malen

[3] Die Art und Weise, den Hautleim zu kochen, wurde bereits im vorhergehenden Buch, Kap. 3, §4 beschrieben. Aber wenn die erste Grundierschicht auch mit starkem Leim gemacht werden soll, so muss dieser dann für die nächsten Schichten etwas abgeschwächt werden und noch mehr, um mit ihm zu malen, denn wenn er zu stark ist, dickt er die Farben ein und verdunkelt sie. Deshalb ist es nötig, ihm in erforderlichem Maße Wasser zuzugeben und ihn in den Handflächen zu prüfen, bis er etwas klebt und nicht mehr. Und so pflegen wir zu sagen: Grundiere stark und male mit bloßem Wasser.

Art und Weise, den Leim anzumachen, um in Tempera zu malen

[4] Ist der erste Leimanstrich auf den genannten Oberflächen erfolgt, müssen die Narben, die vor allem Holztafeln und Wände aufweisen, ausgebessert werden. Dafür macht man eine Spachtelmasse nach Art des Kittes aus Leim und Gips, die man dann mit dem Messer [in die Vertiefungen] einfüllt und glättet. Nach dem Trocknen müssen sie mit dem Messer oder der Fischhaut geschliffen und nochmals mit Leim bestrichen werden. Wenn das getan ist, macht man eine Wasserfarbe aus gesiebtem *yeso pardo*, dem man (mindestens) noch mal soviel gesiebte Asche zugeben muss, für die Leinwände etwas mehr. Diese Farbe soll so flüssig sein, dass sie, wenn man den Bundpinsel herausnimmt, in einem feinen Strahl abläuft, der Bundpinsel aber bedeckt bleibt. Hiermit streicht man die Oberfläche ein, und wenn es angemessen scheint, anschließend noch einmal. Ist die Oberfläche aber ausreichend glatt, muss man nicht noch mal überstreichen, sondern nur noch mit einem Bimsstein oder etwas Rauem abreiben und anschließend noch mal

Grundierung für Tempera

[Ag. 545]

---

[463] Als Pigmente für „Temperamalerei" nennt Palomino: „*blanco de yeso de espejuelo, ocre, tierra roja, sombra de Venecia, Sombra del Viejo, carmín, ancorca, tierra negra, esmaltes, anil/índico, verdemontaña, tierra verde, verdacho, bermellon. Albayalde* (kann schwarz werden), *azul fino, azul de Santo Domingo, cenizas azules, ultramaro, urchilla, oropimente, genuli claro y oscuro, gutagamba o gutiámbar, verde granillo, verde vejiga, azafrán, ocre quemado, hollín, negro de humo, de hueso y de carbon, cardenillo* oder *verdete"* (Palomino Ed. Aguilar 1947, S. 91).
Als Bildträger für „Temperamalerei" nennt er Wand, Leinwand, Tafel, Pergament, Papier, Seide und *cabritilla* (Schwanenhaut) (Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 92).

[464] Zur Funktion des Knoblauchs siehe Glossar: *14. Ajo*.

mit Leim überstreichen, etwas verdünnter als der erste. Aber wenn es sich um Leinwände auf Spannrahmen handelt, um Dinge, die halten sollen, kann man die Aschengrundierung dicker ansetzen, sogar gelieren lassen und mit dem Grundiermesser auftragen.

§ II

[5] Ist das getan, kann man darauf zeichnen, was man auszuführen gedenkt, vor allem wenn es sich um eine Historie oder unregelmäßige Dinge ohne genaue Übereinstimmungen handelt. Aber wenn sie gleichförmig sind wie architektonische Dinge und Auszierungen, ist es immer besser, einen Karton anzufertigen. Wenn man diesen nicht vom Werk getrennt durch Übertragen der Maße herstellen kann, ist es ratsam, ihn vor dem Grundieren des Werkes zu machen, um die Grundierung nicht mit den kleinen Löchern der Nägel zu beschädigen. Und die Kartons sind überaus wichtig, wenn man etwas an der gegenüberliegenden Seite wiederholen will oder spiegelverkehrt darstellen will, denn wenn der Karton durchstochen ist und man ihn umdreht und durchbauscht, ist dieses mühelos getan.

Art und Weise, die Temperawerke zu unterzeichnen

[6] Zunächst muss man, sei es nun auf dem Karton oder auf dem Werk, mit Weidenbaumkohle, Haselstrauch-, (Mandel)weiden-, Korbweiden- oder Kiefernkohle zeichnen. Diese werden hergestellt, indem man [das Holz] in der Größe oder Länge des Eisenrohres (welches man zu diesem Zweck haben muss) oder einer großen Ziegenschelle zuschneidet, wobei die Stücke mindestens fingerdick sein müssen. Wenn die letzten mit Hammerschlägen gut in das besagte Rohr eingepasst sind, muss man dieses mit Lehm verschließen und bestreichen, sodass kein Luftloch mehr bleibt. Derart verschlossen legt man es solange ins Feuer, bis es tüchtig glüht und hochrot ist. Dann nimmt man es heraus, legt es in kalte Asche, bedeckt es gut damit und schützt es mit einem großen Topf, einem irdenen Napf oder einer großen irdenen Schüssel und nimmt es nicht heraus, solange es nicht richtig abgekühlt ist, denn die Kohle wird sonst rissig und bricht leicht. Und wenn man eine davon in ein Schilfrohr steckt, in dessen Öffnung man zu diesem Zweck ein Kreuz schneidet, die Kohle hineinsteckt und dann mit einem Faden festbindet, kann man mit dem Skizzieren im Großen beginnen. Anschließend muss man noch mal alles überdenken und wenn das getan ist, zieht man [die Linien] mit Pinsel und Tinte nach. Wenn es auf dem Karton ist, durchsticht man ihn mit einer dicken Nadel oder Ähnlichem, legt ihn dann auf das Werk, und wenn er gut mit kleinen Nägeln befestigt ist, durchbauscht man mit einem Kohlenstaubbeutel und zieht dann mit Tinte nach.

[7] Es wird nicht überflüssig sein, die Art und Weise, die Kartons herzustellen, zu erläutern, denn nicht alle werden sie kennen. Vor allem muss das Papier dick, entweder weiß oder braun und großformatig [*papel de marca mayor*] sein, damit man nicht allzu viele Anklebungen machen muss. Der Mehlkleister [*gacha*] muss gut gekocht und die kleinen Nägel solche der Nummer 12 oder die aus Valladolid sein. Liegt das alles bereit und ist die Oberfläche eben[465], ist der Karton schnell gemacht, da man immer zwei oder vier Bögen so aneinander klebt, dass sie sich am Rand genügend überlappen. Dann legt man ihn am vorgesehenen Ort an, den jeweils folgenden immer etwa einen Fingerbreit auf den vorhergehenden. Die kleinen Nägel schlägt man so ein, dass sie nachher nicht das Anheben des Randes behindern, den man dann mit dem kleinen Bundpinsel einkleistert.

Art und Weise, die Kartons herzustellen

[Ag. 546]

[465] Hier bezieht sich Palomino auch auf Wand- und Deckenmalereimalerei. Siehe Palomino Buch 7, Kapitel 4, *[12]* ff.

Wie man den Karton für konkave Oberflächen herstellt

Hinweis für das Kartonieren der Fläche, die man bemalen will

[8] Aber wenn die Oberfläche konkav ist und nicht wie eine Röhre (denn dann ist es dasselbe wie eben), wird es schwieriger, denn dann muss jeder Bogen einzeln angelegt werden, und sogar jeder halbe Bogen, damit er sich der Eigenart der Oberfläche anpasst. Wenn man die Ränder der Bögen auf dem Werk einkleistert, muss man darauf achten, dass sie weder daran festkleben noch dass Kleister am Werk haften bleibt. Denn der Karton würde nicht nur an der Wand festkleben und folglich beim Abziehen zerreißen, sondern der Kleister, der am Werk klebt, ist genauso schädlich (und weit mehr noch beim Fresko), weil er nach dem Malen bei auftretender Feuchtigkeit als Fleck austritt.

§ III

Art und Weise, den Gips für Temperamalerei totzurühren

[9] Ist das getan und sind alle Farben in Wasser gerieben und in ihrem jeweiligen Gefäß damit stets bedeckt, damit sie nicht austrocknen oder hart werden, und steckt in jeder Farbe ein Holzlöffel, um bei Bedarf davon herauszunehmen, muss man noch das Weiß aus totgerührtem *espejuelo*-Gips zubereiten [*blanco de yeso de espejuelo muerto*. Dieses wird hergestellt, indem man den Gips in einem großen Gefäß, in dem noch reichlich Platz über sein soll, sehr dünn, wie eine kräftige Brühe anrührt. Denn später, wenn man sieht, dass der Gips dick wird, gießt man, während man ohne Unterlass mit einem Stab rührt, noch Wasser hinzu und rührt noch mal tüchtigst, ohne zuzulassen, dass er sich setzt oder erhärtet. Hat man dieses bis zu drei oder vier Mal gemacht, erkennt man, wenn man das Wasser klar obenauf schwimmen sieht, dass er bereits totgerührt ist; dann ist er fertig, und man lässt ihn stehen.

Andere Art und Weise, das espejuelo-Weiß zuzubereiten

[10] Dieses Weiß dient zum Anmischen der Grundtöne, aber um es mit den übrigen Farben auf die Palette zu setzen und um damit Lichter aufzusetzen, (besonders wenn diese aus reinem Weiß sein sollen), wird der *espejuelo* - Gips auf eine andere Art und Weise zubereitet. Und zwar mischt man eine nach Belieben große Menge davon an, formt einen Batzen, und wenn er fest geworden ist, aber noch nicht trocken ist, zerkleinert man ihn auf der Steinplatte mit dem Läufer. Dann gibt man wie bei den anderen Farben Wasser zu, reibt es in Teilen an und füllt es in einen Topf, wo es zum oben erwähnten Zweck, mit Wasser bedeckt, aufbewahrt wird.[466]

Farbtöne der Luft oder des Himmels

[11] Sind alle diese Dinge vorbereitet, wird der Maler dazu übergehen, die Grundtöne anzumischen. Für Wolken und geöffnete erleuchtete Himmel[467] in Historienmalereien braucht er nur drei Töne anzumischen, einen etwas helleren aus Ocker, Weiß und etwas Roter Erde; den anderen aus Weiß und Smalte für den Himmel; und den dritten aus Weiß und Kohlenschwarz für die Wolken. Wobei ich voraussetze, dass die Grundtöne nicht immer so verwendet werden, wie sie sind, sondern, dass man gegebenenfalls mit dem Bundpinsel etwas davon auf die Palette setzt und je nach Eigenschaft der Dinge das Nötige hinzufügt, um den Farbton zu differenzieren. Sei es mit Karmin oder *pabonazo* ins Dunkelviolette, oder mit Roter Erde ins Rötliche, oder mit Umbra, Ocker oder Schwarz ins Bräunliche.

[Ag. 547]

Farbtöne für weißen Marmor

[12] Danach muss er die Grundtöne für die architektonischen Dinge und den Zierrat anmischen. Beginnen wir mit den Grundtönen für weißen Marmor. Mit

---

[466] Pacheco nennt als Weißpigment für *sargas* ebenfalls abgebundenen Gips, s. Glossar: *180. Yeso muerto de modelo.*

[467] Die Bezeichnung *rompimiento de gloria* bedeutet nach Schmid 1795 „in der Malerey die Ferne oder Vorstellung eines offenen Himmels oder einer Wolke, die sich zu theilen scheint“, nach Tollhausen 1913 „ein offener Himmel mit Engeln oder ein erleuchteter Wolkenhimmel, mit den Personen der Gottheit, den Engeln und den Auserwählten“.

einer Kelle nimmt er eine gute Portion Gips, schüttet ihn in ein großes Gefäß und setzt auf ein Stück Ziegelstein oder einen trocknen Dachziegel einen Pinselstrich reines Weiß, das schön flüssig sein muss. Nachdem er mit dem Bundpinsel das Kohlenschwarz zu einer dünne Farbenbrühe angerührt hat, mischt er davon ein wenig unter das Weiß, mit dem er den Farbton anzumischen gedenkt, und rührt tüchtig mit einem Pinsel um, bis es gänzlich eins geworden ist, und fügt anschließend noch ein wenig angerührten hellen Ocker zu, rührt alles gründlich unter, bis es eins geworden ist. Danach muss er den Farbton prüfen, indem er ihn neben den besagten weißen Pinselstrich aufträgt, ihn zum Trocknen in die Wärme der Sonne oder des Feuers stellt und beobachtet, ob der angemischte Farbton eine Stufe dunkler als der weiße ist, aber nicht zu viel und nicht zu wenig. Je nachdem, wie es aussieht, muss er hinzu mischen, was fehlt, und aufpassen, dass es nicht zu gelblich wird, sondern gerade soviel, dass er das Bläuliche des Weiß mildert, und nur soviel vom Schwarz, dass es nicht bleifarben wird.

[13] Ist der erste Farbton, (den man immer in größerer Menge herstellen muss), fertig, gibt man die Hälfte davon in einen Topf und bezeichnet diesen mit der Nummer 1 und einem M [für Marmor] und stellt auch in diesen Topf einen Schöpflöffel, um bei Bedarf Farbe zu entnehmen. Dasselbe macht man mit den folgenden, ändert dabei die Nummer in 2, 3 und 4 ab. Zu der Farbe, die in dem Kübel oder der Schüssel verblieben ist, fügt man noch mehr Kohlenschwarz und ein wenig hellen Ocker zu, und nachdem alles bestens miteinander vermengt ist, probiert man sie mit dem Pinsel neben der vorhergehenden und prüft, ob sie nach dem Trocknen in Übereinstimmung mit der vorhergehenden einen weiteren Grad dunkler ist, und man darf nicht eher fortfahren, bis sie genau passt. Ist das getan, gießt man auch hiervon die Hälfte in einen weiteren Topf, gibt diesem einen Schöpflöffel, die entsprechende Nummer und den Buchstaben M und beginnt, den dritten Farbton herzustellen, indem man lediglich Schwarze Erde und ein bisschen Italienische Umbra hinzufügt. Und wenn man diesen abstuft und die Probe in Übereinstimmung mit den vorangegangenen gemacht hat, fährt man fort, den vierten herzustellen, indem man dem Rest vom Dritten noch mehr Schwarze Erde und Umbra untermischt. Und es sei angemerkt, dass von beiden letzteren geringere Mengen als von den anderen ausreichen. Von allen Farben, die man den Farbtönen zugibt, wird vorausgesetzt, dass diese mit dem Pinsel ähnlich einer kräftigen Brühe gut angerührt sind, denn wenn man sie unangerührt hinzu gibt, pflegen sich im Bodensatz einige Klumpen zu sammeln, die später, wenn sie sich auflösen, den Farbton verändern.

Wichtiger Hinweis zum Herstellen der Farbtöne.

[14] Sind die vier Grundtöne fertig, bleibt nur noch zu erwähnen, dass für die Lichthöhungen das reine, fein angeriebene Weiß und für die tiefen Schatten die Umbra *del viejo* dienlich sind.

Lichthöhungen und Schatten

[15] Die Goldtöne sind leicht hergestellt, der erste aus hellem Valencianischen Ocker oder den der Buetelmacher und Weiß, der zweite aus hellem Ocker allein, der dritte aus dunklem Ocker und der vierte aus letzterem, italienischer Umbra und etwas Roter Erde. Die Schatten verstärkt man mit Umbra *del viejo* und die Lichter, indem man dem ersten noch ein wenig fein angeriebenes Weiß zufügt. Man gibt sie in die Töpfe mit den entsprechenden Nummern und jeweils einem G, um anzuzeigen, dass es sich um Goldtöne handelt.

Goldtöne

[Ag. 548]

[16] Die Bronzetöne macht man, indem man den beiden ersten [Goldtönen] etwas Grüne Erde zufügt und dem dritten und vierten etwas Indigo. Bei den Proben geht man wie bei den vorangegangenen vor und bezeichnet die Töpfe der Reihenfolge nach, damit sie nicht verwechselt werden.

Bronzetöne

Farbtöne des Porphyrs in Tempera

[17] Bei den Porphyrfarbtönen wird der erste aus Smalte, Weiß und Karmin hergestellt, den zweiten dunkelt man mit Smalte und Karmin ab, den dritten ebenso, und für den vierten fügt man ein wenig Indigo und Karmin bei. Wenn man sie nicht so leuchtend möchte, kann man Indigo anstatt Smalte verwenden. Wenn man es dunkelfarbiger möchte, kann man Kohlenschwarz an Stelle von Indigo verwenden, und noch dunkler wird es, wenn man statt Karmin *pabonazo* oder Hämait verwendet.

Verschiedenen Arten des Porphyrs

[18] Die Farbtöne für Mauerwerk [*tintas de fábrica*] kann man zwar aus Kohlenschwarz und Umbra machen, wenn man mit Weiß abstuft, oder auch nur aus Weiß und Umbra *del viejo*, aber, damit sie sich deutlich von den Farbtönen des Marmors absetzen, ist es ratsam, sie aus Kohlenschwarz und Weiß zu mischen und das Bleifarbene mit ein wenig Roter Erde zu brechen. Stuft man den ersten so ab, dass er etwas dunkler als der erste des Marmors ist, kann dieser zum Lichthöhen dienen, und man fährt fort, die folgenden bis zum vierten abzustufen, indem man zu dem Rest vom vorangegangenen immer Schwarz und Rote Erde mischt. Als Schattenton kann für diese [Farbtöne] Schwarze Erde mit ein wenig Umbra *del viejo* dienen.

Farbtöne für Mauerwerk: Woraus man sie macht

[19] Wenn man blaue Farbtöne für irgendeinen Zierrat oder für eine Medaille aus Lapislazuli herzustellen hat, soll man das mit Smalte und Weiß machen, wobei der dritte Farbton aus Smalte allein besteht. Diesem fügt man für den vierten ein wenig Indigo zu und verwendet für die Schatten Indigo allein. Für die Lichthöhungen fügt man dem ersten etwas Weiß zu. Man kann diese [Farbtöne] auch allein aus Indigo und Weiß machen, wenngleich das nicht ganz so leuchtend ist.

Blaue Farbtöne in Tempera

[20] Die grünen Farbtöne werden in Tempera sehr schön, wenn man für den ersten Berggrün mit etwas feinem Wau verwendet, für den zweiten Grüne Erde, etwas Berggrün und dunklen Wau, und diesen dunkelt man dann ab, indem man etwas Indigo und noch etwas Blasengrün untermischt. Für den vierten fügt man noch mehr Indigo und Blasengrün hinzu. Schattieren soll man nur mit Blasengrün und Indigo. Für die Lichthöhungen mischt man dem ersten Farbton etwas Weiß und Wau zu, und es wird ein vortreffliches Grün. Wobei man wissen muss, dass das Blasengrün nicht angerieben wird, sondern in Wasser gelegt (so dass es bedeckt ist), wodurch es weich wird, und dass man es ohne Leim verwendet. Grüne Erde löst sich auf, wenn man sie lediglich einige Stunden in Wasser legt. Anschließend muss man sie auf der Steinplatte reiben, damit alles gleichmäßig wird.

Grüne Farbtöne in Tempera

Andere grüne Farbtöne in Tempera

[Ag. 549]

[21] Man kann auch weniger leuchtende grüne Farbtöne herstellen, wenn man für den ersten nicht Berggrün, sondern Grüne Erde verwendet, der man Weiß und ein wenig Wau zufügt und für den zweiten lediglich Grüne Erde mit sehr wenig Wau. Dann dunkelt man die weiteren ab, indem man der Grünen Erde etwas Indigo und Blasengrün zugibt. Die Schatten und Lichthöhungen macht man wie bei dem vorausgegangen, und das ist ein ausreichend kräftiges Grün.

[22] Ein weiteres dunkleres Grün kann man mit Indigo, dunklem, gewöhnlichem oder auch feinem Wau machen, ohne ihm Weiß beizufügen, und man verdunkelt es jeweils mit Indigo und Blasengrün. Ich weise darauf hin, dass dieses Grün niemals mit Farbtönen vermischt werden mag, die Weiß enthalten, da das eine hässliche Farbe ergibt, sondern nur verwendet werden darf, um die Schatten im Grün sanfter zu machen und ihnen Tiefe und Schönheit zu verleihen.

Weiteres dunkleres Grün in Tempera

[23] Die Inkarnatstöne sind recht einfach, denn der erste aus Zinnober, Roter Erde und Weiß, als auch der aus Karmin und Weiß, werden mit Karmin abgedunkelt. Bei dem Weiteren, was die Farbtöne des Fleisches in Tempera betrifft, bin ich, wegen der Vielfalt der Kolorite, bald gemäßigter, bald roter, bald ockerfarbener, nicht der Auffassung, dass man sie mit den vorgemischten

Fleischige Farbtöne in Tempera

Farbtönen machen soll; denn mit fertigen Farbtönen werden sie niemals gut. Deshalb gibt es hierfür nichts Besseres als die Palette, vor der man die Angst verlieren muss, so wie der, der in Öl malt. An dieser Stelle möchte ich es nicht versäumen, das vortreffliche Geheimnis anzufügen, wie man das Karmin für die Tiefen abdunkelt, und zwar, indem man es mit etwas Seife und Honig anreibt und anschließend kurz aufkocht und etwas Leim hinzu gibt, so bekommt es wunderbare Tiefe. Das habe ich mit gewöhnlichem Karmin und dem aus Honduras erlebt, jedoch nicht bei allen feinen Sorten, denn bei einigen wirkt es nicht so gut.

§ IV

[24] Sind die Farbtöne schon fertig und die nötigen Bund- und Kielpinsel vorbereitet, (von denen die besten mit Wildschweinborsten[468] sind, abgesehen von dem einen oder anderen mit Ichneumonhaar), so sagen die Praktiker, dass die Hälfte der Arbeit getan ist. Denn für das Herstellen des Entwurfs, der Zeichnungen und kleinen Einzelskizzen, zum Grundieren und Unterzeichnen, Kartonieren, Farbenreiben und zum Anmischen der Farbtöne braucht man sehr viel Zeit, da es äußerst mühselige Dinge sind. Deshalb hat man, wenn alles dieses vorbereitet ist, keine Zeit vertan.

Wenn man mit dem Malen des Werkes beginnt, ist die Hälfte schon getan

[25] Wenn man eine Sache mit den angemischten Farbtönen beginnt, muss es immer etwas sein, das zuunterst liegt; was darüber kommt, hebe man sich für danach auf, um die Unart zu vermeiden, das Fertiggemalte zu beschneiden oder zu beschmutzen. Dafür nimmt man mit der Schöpfkelle, wenn die Farbtöne sich gesetzt haben, eine gute Portion vom Abgesetzten. Wenn es sehr dick ist, muss man vom angemachten warmen Leim soviel als nötig dazu geben, damit es flüssig wird, so dass, wenn man den Bundpinsel heraus nimmt, die Farbe im Faden abfließt und am Pinsel gerade noch genügend verbleibt. Sollte die Farbe zu flüssig sein, muss man starken Leim hinzu geben, für den man immer ein Holzkohlenfeuer [in der Nähe] haben soll, auf dem ein Topf mit Leim, einer mit Wasser und ein weiterer mit verdünntem Leim stehen soll. Es sei denn, der Leim ist aus weißen Handschuhlederschnitzeln, denn diesen kann man durch bloße Zugabe einiger Feigenbaumsprossen oder -blätter flüssig halten, indem man ihn damit einmal aufkocht. Das ist eine große Erleichterung, die der Leim aus Gemslederabschnittlingen[469] oder *tajada*-Leim nicht bietet. Und schließlich, wenn der Farbton fertig vorbereitet in einem kleinen irdenen Topf oder einem anderen Henkelgefäß ist, muss man die erste Schicht behände auf die vorgesehene Fläche auftragen. Und zwar so, dass sie weder zu dick noch zu dünn wird, denn wenn sie zu dick ist, verdeckt sie die Unterzeichnung (die immer durchscheinen soll) und wenn sie zu dünn ist, kommt der Farbton nicht richtig und die folgenden Farbtöne schlagen aus der Art. Und es ist ebenfalls wichtig, sie alsbald gleichmäßig aufzutragen, ohne Lücken zu hinterlassen, denn wenn man noch mal über das bereits Gemalte gehen muss, wird es immer ungleichmäßig und unruhig[470].

Wie man in Tempera zu malen beginnt

Wichtige Hinweise für die Tempera

[Ag. 550]

---

[468] *Javalí*, siehe Glossar: *137 Pincel*.

[469] *Cola de retazo de gamuzas,* s.Glossar: *63. Cola.*

[470] Der Terminus *achamelotado* (hier mit unruhig übersetztz) ist unklar. Covarrubias 1611 erwähnt einen wasserabweisenden Stoff aus Kamelhaar, Camelóte oder Chamelote genannt. Im DRAE 1729 wird zunächst Covarrubias zitiert, dann unter *chamelote de aguas* ein gepresster Seidenstoff beschrieben, dessen Glanz durch das Pressen einem an Wasser erinnerndes Wellenmuster gleicht. Möglicherweise spielt Palomino auf dieses Muster an.

[26] Wenn dieser erste Farbton trocken ist und der zweite in seinem Topf, wie der vorige, mit entsprechender Nummer und Buchstaben, (damit sie nicht vertauscht werden), vorbereitet ist, vermalt man ihn an den vorgesehenen Stellen. Wo er mit dem folgenden verschmolzen werden soll, breitet man ihn etwas weiter aus. Wo er mit dem ersten verschmolzen werden soll, macht man das, wenn der Haar- oder Bundpinsel keine Farbe mehr führt, und geht dann sanft und mit Leichtigkeit über jenes Äußerste, dessen Umrisse gemildert werden sollen. Wenn es nötig sein sollte, kann man die Pinselspitze auch mit Wasser oder Leim befeuchten, und wenn man sie sanft über jenes Äußere führt, erreicht man mit Leichtigkeit die Verschmelzung. Und es sei darauf hingewiesen, dass jedes Mal, wenn man den Farbton wechselt, der Bund- oder Kielpinsel ausgewaschen werden muss. Dafür habe man stets einen Tiegel oder eine Porzellanschüssel mit Wasser zur Hand, und wenn man den Pinsel in diesem Wasser gegen eine der Seiten drückt und ihn gleichzeitig hin- und herdreht, ist er schnell gereinigt. Selbiges muss man immer tun, wenn man einen Bund- oder Kielpinsel weglegt oder wechselt, denn er darf nie schmutzig bleiben.

Art und Weise, wie man in Tempera die Härte der Umrisse mildert

[27] Sind alle Bereiche des zweiten Farbtons fein ausgemalt, muss man, (wenn dieser durchgetrocknet ist und nicht vorher), mit dem dritten beginnen, bei dem man die selben Umstände wie bei dem vorangegangenen beachten muss und aufpassen soll, nicht noch mal über das bereits Aufgetragene zu gehen, denn das Unterliegende erweicht und der Farbton verändert sich, sondern man muss stets versuchen, mit Leichtigkeit und Reinlichkeit zu arbeiten. Und letztendlich, wenn der dritte Farbton getrocknet ist, muss man mit dem vierten, unter Beachtung derselben Regeln, an den vorgesehenen Stellen beginnen. Und wenn man damit fertig ist, muss man in der beschriebenen Art sowohl die Schatten an den tiefsten Stellen mit Umbra *del viejo*, als auch die Lichter mit fein angeriebenem Weiß an den höchsten Stellen retuschieren, und nichts weiter. Wo das Licht grell ist und leuchtet, nutze man den hellen Halbton, also den ersten [Farbton].

Wichtiger Hinweis für *Tempera*

§ V

Bemerkungen zum Gebrauch der Farbtöne der Tempera

[Ag. 551]

[28] In dieser Reihenfolge wird der Fortgeschrittene mit den übrigen Dingen fortfahren, die mit den vorgefertigten Farbtönen gemalt werden. Dabei muss er beachten, dass der erste alles abdecken soll. Der zweite soll, wenn es nicht stört, dass er die Unterzeichnung verdeckt, ebenfalls alles abdecken, was dunkel werden soll, oder, (wie man sagt), das Eigene und das Fremde.[471] Die Restlichen an die Stellen, wo sie hingehören.

[29] Aber für den Fall, dass es passiert, dass die Striche der Zeichnung abgedeckt worden sind, kann man das, was sie verdeckt, mit reinem Wasser und weichem Borstenpinsel leicht anfeuchten, und wenn es halb getrocknet ist, skizziert man zum Sichtbarmachen der Zeichnung, wo nötig, entweder mit schwarzer Kreide oder mit dem nächsten Farbton. Nach dem Trocknen muss man mit dem nächsten Farbton lediglich an den dafür vorgesehenen Stellen weiter arbeiten und nicht mehr, damit die Übersicht nicht verloren geht. Ich möchte auch bemerken, dass wenn man sieht, dass ein Farbton, der bereits mit Leim versetzt war und eingeschlagen ist, diesem oft noch Leim zugesetzt wird, um ihn anzulösen, was ihn aber sehr fettig und dunkel werden lässt. Das gilt besonders für Weiß, so dass, wenn man damit Lichter setzt, es dunkler statt heller wird. Deshalb soll in solchen Fällen lediglich warmes Wasser

Hinweis für den Fall, dass die Striche der Zeichnung bei der Leimfarbenmalerei verdeckt wurden

[471] Palomino bezieht sich auf das notwendige Übertreten der Linien der Zeichnung, um die Farbtöne verschmelzen zu können, siehe Palomino, Buch 6, *[5].*

hinzugefügt werden, denn es ist die Feuchtigkeit, die aufgebraucht ist, der Leim ist noch da.

[30] Nun bleibt noch auf die Handhabung des Lineals für gerade Linien hinzuweisen, besonders bei architektonischen Dingen, denn wenn man damit nicht umzugehen weiß, behindert es mehr als dass es hilft; und wenn man damit umzugehen weiß, zieht man die Linien mit größter Leichtigkeit, und nicht nur dass es nicht behindert, sondern es kann auch als Malstock dienen. Es muss jenes sein, das wir Handlineal nennen, nicht länger als etwa eine Elle (um einen Entwurf zu machen, braucht man weitaus größere), und man muss es in der linken Hand halten. Um es anzulegen, sollen der kleine Finger und der Daumen auf der Innenseite sein und die drei mittleren auf der Außenseite, und auf diese Art kann man es zuverlässig halten, und man muss es dicht an die Oberfläche heranbringen und es behände nach oben oder nach unten ziehen, je nachdem, wo man es braucht.

Wie man bei Leimfarben- und Freskoarbeiten das Handlineal handhaben soll

§ VI

[31] Nun fehlt nur noch, vom Gebrauch der Palette zu berichten. Wenngleich die Alten dafür ein Brett verwendeten, (etwa eine Elle lang und eine halbe breit, mit zwei großen fest angenagelten Gratleisten an den äußeren Kanten, damit es sich nicht verwirft), und andere einen großen Schieferstein, so hat uns die Erfahrung gelehrt, dass wegen der Schwere beider Materialien eine glatte und gut grundierte Leinwand von [der Größe] bis zu einer Elle, die man leicht transportieren und nach Belieben handhaben kann, leichter und bequemer ist. Selbst eine dreiviertel oder eine halbe Elle wäre ausreichend, und, falls nötig, kann man sie auf dem linken Arm halten, wobei man sie mit der Hand festhält, wofür sie einen Griff haben kann, der, wie eine Querlatte angefügt, nach außen austritt.

Palette für Leimfarben und Freskomalerei

[32] Auf diese setzt man nun mit dem Löffel aus dem entsprechenden Topf die Farben in jeweils ausreichender Menge, besonders vom fein angeriebenen Weiß. Ist dies getan und hat man das warme Leimtöpfchen und die Luftfarbtöne, um sich damit bei manchen Dingen zu behelfen, zur Hand, skizziert man mit Roter Erde oder Blutstein die Fleischteile, die gemalt werden sollen. Dann streicht [*empastar*] man sorgfältig die Farbe auf und verbindet gleichzeitig die einzelnen Töne, bevor sie trocknen. Ist die Farbe fertig aufgetragen, muss man noch während des Trocknens untersuchen, wo die Lichter oder Schatten stehen sollen, denn zu diesem Zeitpunkt kann man sie leicht einfügen und verschmelzen. Obwohl diese Methode die beste ist, ist sie wahrlich nichts für Anfänger, die darauf angewiesen sind, etwas zu kopieren und den Effekt dessen, was sie machen, sehen müssen, sondern für Männer mit großer Meisterschaft, Erfahrung und Verstand. Denn hier wird aus dem Glauben heraus gemalt, da man im Nassen das Helle und Dunkle nicht erkennt, weil alles gleich ist, und es ist die größte Verwirrung, die man in der Malerei antreffen kann. Und deshalb bin ich der Meinung, dass das gekonnte Malen in dieser Temperatechnik die größte Meisterschaft ist, die man finden kann, und nicht minder bei Blumen, Landschaften oder ähnlichen Dingen. Denn schlecht gemacht ist alles einfach.

Meisterliche Art und Weise, das Fleisch in Tempera zu malen

[Ag. 552]

Große Meisterschaft, um gut in Tempera zu malen

[33] Es gibt eine andere Methode, die eher für Anfänger ist. Hierbei werden alle Fleischtöne, sowohl helle als auch dunkle, mit einem Grundton vorgelegt, und wenn man die vier Grundtöne fertig hat, arbeitet man damit auf dem Getrockneten, und wo es angebracht erscheint, verstärkt man das Rot, indem man mit dem Bundpinsel vom Grundton auf die Palette gibt und das Passende hinzufügt. Auf diese Art fährt man fort, bis die vier Farbtöne fertig vermalt sind, und setzt, wo nötig, einige Lichthöhungen oder Schatten. Das ist die Methode, die Wartezeit erlaubt und leichter zu verstehen ist. Diese letzten Pinselstriche können mit galanter Handhabung schraffierend oder in mehr oder weniger

Art und Weise der Pinselführung in Tempera

winzigen Pünktchen gesetzt werden, je nach Größe des Werkes und der Distanz.

Sehr ermüdende Temperatechnik der Alten

[34] Die Werke der Alten hatten viel von diesem Punktierten, so dass die Geduld nicht mal zum Betrachten ausreicht. In unseren Zeiten aber malt man eher fein aus als zu pünkteln und schattiert vor dem Ausmalen, und es ist eine freiere und meisterlichere Handhabung, wobei man sich das Punktieren nur noch für einige wenige Bereiche oder starke Schatten aufhebt.[472]

§ VII

Die berühmten Bolognesischen Künstler Michelangelo Colonna und Agostino Mitelli und ihre Werke am hiesigen Hof

[35] Jetzt bleibt noch eine außergewöhnliche Geschicklichkeit zu erwähnen, die die berühmten Bolognesischen Maler Michelangelo Colonna und Agostino Mitelli, neben vielen weiteren Dingen, die sie uns mit ihren großartigen Werken lehrten, bei uns eingeführt haben.[473] So wie es das Gewölbe des Spiegelsaales des hiesigen Palastes in Madrid erkennen lässt, die Wallfahrtskirche des Hl. Paulus im Buen Retiro, die Kuppel der Klosterkirche der Beschuhten Mercedarier am Hof und andere [Werke], in denen sie ihre große Meisterschaft und Erfahrung in der Tempera- und Freskomalerei vorführen.

Der Zauber der Goldretusche auf Dingen, die es gestatten.

[Ag. 553]

[36] Nun, bei dieser geheimen Geschicklichkeit handelt es sich um Goldretusche auf Dingen, die es gestatten. Denn wenn die Retusche gut gemacht ist, verzaubert und verschönert sie das Werk und täuscht das Auge dermaßen, dass viele es nicht bewundern, weil sie es für real halten. Wenn andere es nicht für real halten, dann ist das so, weil sie es bereits wissen.

Art und Weise, das Bitumen oder „Mordant" herzustellen, um Tempera- und Freskowerke mit Gold zu retuschieren

[37] Dafür muss man zunächst wissen, wie man das Bitumen oder die Masse macht, die *Mordant* genannt wird, und das geschieht auf folgende Art und Weise: Zu einer Unze eingedicktem Firnis (den man anderswo Goldlederarbeiterfirnis [*barniz de guadamecileros*] nennt und den man in Ermangelung desselben mit gewöhnlichem Leinölsikkativ[474] ersetzten kann) müssen noch eine weitere [Unze] Terpentin und eine [Unze] gelbes Wachs zugegeben werden, aber zwei Unzen Griechisches Pech. Alles zusammen muss man in einer glasierten, irdenen Schüssel auf schwacher Flamme auflösen, bis sich alles gut miteinander vermischt hat. Anschließend lässt man es erhärten. Falls es sehr hart geworden sein sollte, muss man ein wenig Firnis zugeben, falls sehr weich, muss man Wachs und Kolophonium zugeben. Nachdem es vermischt und erhärtet ist, nimmt man die Menge, die man zu verbrauchen gedenkt, damit nicht alles wieder erhitzt werden muss, und tut sie in eine kleine irdene Schüssel. Wenn es ganz flüssig und aufgelöst ist, schraffiert man damit die Lichter mit einem Kielpinsel mit Ichneumonhaar. Mit dem leicht befeuchteten Daumen reißt man Stückchen vom Blattgold aus dem Buch heraus und legt es mit der Spitze des Daumens an, ohne dabei zu reiben. Danach kehrt man den Bereich mit einem Tüchlein ab, damit die Schraffuren schön ausgeschnitten stehen bleiben, und nichts weiter ist nötig. Und es sei darauf hingewiesen, dass dieses Anlegemittel oder *Mordant* drei oder vier Tage warten kann, und wenn es erstarrt ist, kann das Gold angelegt werden.[475]

---

[472] In Frankreich beschreibt Pernety 1757, S. *c*, die punktierende Malweise für kleine Miniaturen als üblich.

[473] Agostino Mitelli und Michelangelo Colonna kamen 1652 nach Madrid (Vizcaína 2006, S. 222), nach Pérez Sánchez 1996, S. 59, 1658. Sie brachten die illusionistische Freskomalerei von Italien nach Spanien, komplizierte Scheinarchitektur mit geöffneten Himmeln, Girlanden und vielerlei dekorativen Elementen, die spanische Wandmaler schnell übernahmen. Besonderen Einfluss übten sie auf Francisco Rizzi (*1614, † 1685), J. M.de Carreño, C. Coello und A. Palomino aus (Veliz 1989, S. 213).

[474] *Secante común de aceite de linaza,* siehe Glossar: *150. Secante*.

[475] Die beschriebene Goldretusche ist in Palominos Kuppelmalerei der Basilika in Valencia nachgewiesen (Bosch 2001, S. 56).

Buch VII, Der Erfinder

Buch VII, Kapitel IV
Von der Praxis und Beobachtungen zu der Freskomalerei

§ I

[Ag. 576]

[1] Die Praxis der Freskomalerei hat hier ihren angemessenen Platz, da sie nichts für Kopisten ist; weder für unschlüssige Maler, noch für solche, die zum Arbeiten fremde Anweisungen brauchen. Auch wenn es immer einen Entwurf gibt, der an die Maße des Werkes angepasst ist, und Detailstudien - mal von einzelnen Figuren, mal von Gruppen der Historie-, muss es die eigene Fähigkeit sein, mittels derer man mit Freiheit, Meisterschaft und Bestimmtheit vorgeht. Das erfordert diese Art von Malerei, um innerhalb eines Tages gut vorankommen zu können und damit das Werk weniger Ausbesserungen und Ansatzstellen hat, was das Wichtigste für seine Schönheit ist, wie wir weiter unten erläutern werden.

Freskomalerei ist nichts für Kopisten

[Ag. 577]

[2] Es ist also die Freskomalerei, die (wie in Band 1, Buch 1, Kap. 6, §8 beschrieben)[476] allein mit Wasser und den Farben ausgeführt wird, die durch die Bindefähigkeit des nassen Feinputzes, der die Oberfläche bedeckt, auf der gemalt wird, gehalten werden. Woraus gefolgert werden kann, dass man das, was in Fresko gemalt werden soll, nicht –wie bei der Tempera üblich- anzeichnen kann, da es ja anschließend vom Feinputz überdeckt wird. Es heißt Fresko, da der Feinputz unbedingt frisch sein muss. Deshalb verputzt oder legt man täglich nicht mehr als die Fläche an, die man am selben Tag auch vollenden kann. Deshalb nennt man das Tagewerk (*tarea*) und der Italiener giornata, was das gleiche wie Arbeitstag (*jornada*) ist; also das Pensum eines Tages, das man in der Freskomalerei Tagewerk nennt.[477] Da der Feinputz vor allen anderen Dingen vorbereitet werden muss, sprechen wir zunächst von seiner Zubereitung.

Definition der Freskomalerei

[3] Der Feinputz soll möglichst vier oder sechs Monate vor seinem Gebrauch zubereitet werden. Ist das nicht möglich, muss man mit den Architekturteilen und Ausschmückungen (wenn vorhanden) beginnen, bevor man die Bereiche der Historien oder Figuren angeht. Feinputz bindet ab, wenn er aus Kalk, der durch ein Sieb (möglichst durch ein leicht geöffnetes Rosshaarsieb) passiert wurde und aus kräftigem, nicht tonhaltigen Sand von guter Qualität, der [ebenfalls] durch ein Rosshaarsieb passiert wurde, gemacht ist. Dafür muss der Sand luftgetrocknet sein, denn sonst bildet er im Sieb eine dünne Kruste, die den Durchlass behindert. Der Kalk macht dasselbe, jedoch fällt er, wenn man das Sieb kopfüber klopft, herunter.

Zubereitung des Feinputzes

[4] Meiner Erfahrung nach ist es am besten, wenn die Mengen gleich sind, besonders, wenn man nicht die besagte Zeit hat, um den Kalk schön mild werden zu lassen. Hat man aber Zeit übrig, kann man zu drei Körben Kalk zwei Körbe Sand geben. Diese Mischung muss mit weichem Wasser in einem großen Fass, einem Wasserbecken oder einem sehr großen Backtrog angemacht werden, wo man sie bequem rühren, wässern und mit Wasser

Die Kalk- und Sandmengen für den Feinputz

---

[476] Das genannte Kapitel enthält kurze Zusammenfassungen aller Maltechniken. In §8 befasst sich Palomino mit den geschichtlichen und technischen Aspekten sowie den Materialien der Freskomalerei. Dabei zitiert er Plinius, und Vasari und zählt große Freskanten der Antike bis zu seiner Zeit auf. Siehe auch Glossar: *138. Pintura al fresco*

[477] Laut Koller 1990, S. 301, hatte sich der Ausdruck Tagewerk im heutigen technischen Sinn (ein Putzabschnitt) im Barock noch nicht eingebürgert und bedeutete damals die gesamte Tagesarbeit. Denn es können auch zwei oder noch mehr Putzabschnitte aus maltechnischen Gründen an einem Tag entstanden sein.

bedeckt stehen lassen kann. Wenn das Werk groß ist, ist es ratsam, zwei dieser Behälter zu haben, damit man soviel, wie von dem einen verbraucht wird, im anderen vorbereiten kann.

Milder und gereinigter Feinputz ist äußerst wichtig

[5] Ist die Mischung auf diese Art und Weise angesetzt, muss sie täglich gerührt werden. Dafür entfernt man zunächst mit einem kleinen Ziegel jene Schicht oder Kruste, die sich auf dem Wasser bildet, (deshalb sagt man, dass die Masse gut eingeweicht und mit Wasser bedeckt sein soll). So lässt man sie stehen und wiederholt am folgenden Tag die selben Maßnahmen und gießt weiter weiches Wasser zu, ohne jemals zuzulassen, dass es einzieht oder trocknet. Auf diese Art und Weise wird der Feinputz derart mild und von jener Schärfe des Kalkes befreit, dass man ihn wie Butter verarbeiten kann und er weder die Farben angreift, noch jene Farbveränderung während des Trocknens bewirkt, die manchmal sogar den Erfahrensten an der Nase herumführt.

[Ag. 578]

Auch wenn der Maler den Feinputz nicht herstellt, ist es ratsam, sich damit auszukennen, um ihn in Auftrag geben zu können

[6] Wenngleich der Maler diesen nicht selber herstellen muss, ist es dennoch angebracht, dass er sich damit auskennt, um ihn in Auftrag geben zu können und um den Maurer beraten zu können, der ihm zu diesem und anderen Zwecken, mal auf Kosten des Malers, mal auf Kosten des Auftraggebers, beisteht. Denn nicht alle kennen sich aus mit den erforderlichen Eigenschaften und Mengen und erst recht nicht mit der Handhabung. Und bevor wir letztere besprechen, müssen wir voraussetzen, dass die Oberfläche in der angemessenen Form hergerichtet ist.[478]

Vorbereitung der Oberfläche zum Malen in Fresko

[7] Erstens muss sie ganz trocken und von jeglicher Feuchtigkeit befreit sein. Denn wenn sie das nicht ist, wird sie später durch den Salpeter[479], der während des Trocknens ausblüht, fleckig.

[8] Zweitens muss die Oberfläche rau und aufgekratzt, aber eben sein. Das Aufgekratzte und Raue ist wichtig, damit der Feinputz haftet und nicht herabfällt oder abblättert. Für das Vermeiden von Schwundrissen im Feinputz ist es wichtig, jegliche Vertiefung auszugleichen, damit keine Schäden entstehen: Denn wenn er an einer solchen Stelle dicker ist, wird er immer etwas schwammig und bricht ebenda auf, reißt und fällt sogar herab.

Es ist wichtig, die Oberfläche für das Bemalen in Fresko Gut zu nässen

[9] Drittens ist es wichtig, die Oberfläche am Abend zuvor sehr gut mit weichem Wasser[480] zu nässen, nur jenen Teil, der am folgenden Tag bemalt werden soll. Dasselbe muss man noch mal am Morgen wiederholen, bevor der Feinputz angeworfen wird. Gerade im Sommer ist das besonders wichtig, damit das Tagewerk den ganzen Tag über feucht und saftig bleibt. Denn im gleichen Maß, wie die aufsteigende Feuchtigkeit innerhalb der Mauer schädlich ist, ist die, die von außen zur Zeit der Bearbeitung zugeführt wird, nützlich.[481] Falls die Oberfläche mit einem alten [Gips]putz[482] versehen und

---

[478] Bei der folgenden Beschreibung verwirrt, dass Palomino den sonst in der Freskotechnik klassischen Grobputz aus Kalk und Sand, der zum Ausgleichen der Wandunebenheiten dient, nicht erwähnt. Von *superficie* schreibt er im Kapitel über Temperamalerei, wenn er sich auf die verschiedenen ungrundierten Bildträger bezieht (Buch 6, Kapitel 5, *[2]* und *[4]*), weshalb der Terminus hier tatsächlich mit „unverputzer Maueroberfläche“ übersetzt werden müsste. Da aber bei den Untersuchungen seiner Fresken in Valencia (Roig/Bosch 2000, S. 93 und 98) Gipsputze unter dem Feinputz aus Kalk und Sand nachgewiesen wurden, mag er diesen als so selbstverständlich vorausgesetzt haben, dass er ihn nicht erwähnt. In diesem Sinne könnte auch der letzte Satz von *[9]* gedeutet werden. Siehe auch Glossar: *138. Pintura al fresco*.

[479] Nach Frössel 1999, S. 26, werden auch im Deutschen umgangssprachlich alle Ausblühungen als Mauersalpeter oder Salpeter bezeichnet, obwohl dies nur für die Nitratausblühungen korrekt ist.

[480] Siehe Glossar: *8. Agua*.

[481] Nach Doerner 1980, S. 140, hängt die mehr oder minder gute Bindung des Freskobildes tatsächlich wesentlich davon ab, ob die Ziegelmauer bis zur Grenze

glatt ist, weise ich darauf hin, dass es ausreicht, diesen gut mit Kerben zu versehen, wenn er nicht aus weißem totgerührtem Gips [*yeso blanco muerto*] ist, denn in diesem Falle müsste man ihn abschaben, und mit allem Übrigen verfährt man wie beschrieben.

[10] Ist die Oberfläche in dieser Art und Weise vorbereitet und das Tagewerk oder der Bereich markiert, der mit Feinputz beworfen werden soll, gibt der Maurer eine Portion Feinputz auf das hölzerne Reibebrett, welches er in der linken Hand hält. Von diesem nimmt er immer ein wenig Feinputz mit der Traufel, Maurer- oder der Putzkelle (gemäß der andalusischen oder Valencianischen Art)[483] und verteilt ihn so auf der Oberfläche, dass der Bewurf so dick wie die Kante einer Achtrealenmünze[484] wird, wobei er ihn schön ebnet, ohne eine einzige Naht oder Verdickung zu hinterlassen. Hat er das erledigt, muss er, bevor [die Feuchtigkeit] zu sehr einzieht, mit derselben Traufel oder der Putzkelle den Feinputz glätten und andrücken. Sollte das Tagewerk groß sein, darf er mit dem Glätten nicht warten, bis alles aufgetragen ist, sondern muss in Abschnitten [vorgehen]. Das ist wichtig, damit der Putz fest wird und keine Risse bekommt.

Art und Weise, wie der Maurer den Feinputz für die Freskomalerei handhabt

[11] Ist diese Maßnahme nun abgeschlossen, muss der Maurer die gesamte Feinputzschicht mit einem gut durchnässtem dicken Bausch aus Leinentuch abwaschen, um drei Dinge zu erreichen: Erstens, um der Oberfläche die Härte und Glätte zu nehmen, wegen der die Farbe nicht hält. Zweitens, um sie ganz zu ebnen und die Spuren der Traufel zu verwischen und drittens, um den feinen Sand zu bewegen und die Poren des Polierten zu öffnen, damit die Farbe haftet, man teigiger[485] malen kann und es sich angenehmer arbeiten lässt. Hiermit hat der Maurer seine Tätigkeit auch schon erledigt.

Warum es wichtig ist, dass der Maurer das Tagewerk nässt

§ III

[12] Ohne Unterbrechung kehrt man gleich danach das Tagewerk mit einem Tüchlein leicht ab, damit jener oberflächlich lose aufliegende feine Sand herunterfällt und nicht während des Malens in die Augen gelangt, so wie es sehr zum Nachteil und zur Plage der Künstler vorzukommen pflegt, wenn sie Decken oder Kuppeln bemalen. (Trotzdem ist es gut, sich eine schützende Brille aufzusetzen, wenn man sie nicht sowieso [für die Sehschärfe] braucht). Anschließend muss der passend zurechtgeschnittene Karton, (wie wir in Buch 6, Kap. 5. der Temperamalerei beschrieben), anleget werden, wofür es ratsam ist, wenigstens einmal den großen Karton der ganzen Fläche angelegt zu

Art und Weise, den ersten Karton anzulegen

[Ag. 579]

---

ihres Aufnahmevermögens mit Wasser getränkt wurde oder nicht. Auf schlecht oder gar nicht genässter Mauer oder besonders auf altem Putz wird der Mörtel, auch wenn er oberflächlich abbinden sollte, inwendig mürbe und leicht abreibbar. Das Kalkwasser wird nach innen abgesaugt, statt nach außen zu dringen. Die Mauer soll an den Putz Wasser abgeben, nicht dessen Wasser schlucken, sonst wird der Putz schwammig und nicht hart durch die ganze Masse.

[482] Nach Definition des DRAE 1734, das genau diese Textstelle von Palomino zitiert, ist *jaharrado* ein Gipsputz zum Ausgleichen der Wandunebenheiten. Bei Palominos Fresken in Valencia sind Gipsputze nachgewiesen. Siehe Glossar: *173. Xaharrado*.

[483] Ob es sich hier um die Bezeichnungen verschiedener Putzkellenformen handelt, die vielleicht nicht nur für möglichst fugen- und stufenloses Anarbeiten der Tagewerkgrenzen, sondern auch speziell für gekrümmte oder unregelmäßige Mauerflächen dienlich wären, ist nicht geklärt.

[484] Bei seinem Fresko in der Basilika in Valencia beträgt die Schichtdicke 1-3mm (Roig/Bosch 2000, S. 93). Ein Restaurierungsbericht von Luis Roig d'Alois, Professor der Universität von Valencia aus der Zeit nach dem Bürgerkrieg beschreibt die Schichtdicke des Feinputzes als 3-4mm (zitiert bei Tello 1978, S. 375/376).

[485] Dies weist auf die pastosere barocke Freskomalweise, im Gegensatz zum lasurhaften Farbauftrag in der Renaissance, den Pacheco noch beschreibt.

haben, damit das erste Teilstück, das angelegt wird, gemäß der Markierungen der Einzelabschnitte und Verbindungen des Restes richtig ausgerichtet wird. Denn von diesem Ersten hängt es ab, ob alle Folgenden gelingen.

Art und Weise, den Karton durchzustäuben und das Tagewerk zu beschneiden

[13] Ist nun dieser erste Karton, (gezeichnet und durchstochen, wie im besagten Kapitel zur Tempera beschrieben), angelegt und mit den kleinen Nägeln befestigt, durchstäubt man [die perforierten Linien] mit dem kleinen Kohlenstaubbeutel. Ebenso muss man den ganzen Rand entlang stäuben, um anschließend das Tagewerk an dieser Markierung zu beschneiden, an der das Tagewerk des folgenden Tages ausgerichtet wird. Genauso verfährt man mit den restlichen Kartons.

Wie man in der Freskomalerei die Durchgestäubten Konturen nachzieht

[14] Ist dies getan, nimmt man den Karton ab und beschneidet mit einem Messer oder einer spitzen kleinen Kelle alle Ränder des Tagewerks (die durch die Markierung angegeben sind), wobei man schräg nach außen schneidet, damit sich weder ein hervorstehender Rand noch Risse nach innen bilden, (weshalb man immer zwei Fingerbreit mehr verputzen soll als angegeben). Das Überschüssige darf nicht abgeschabt werden, bevor das Tagewerk vollendet ist, da es hilft, die Feuchtigkeit an den Rändern zu halten. Dann zieht man mit einer (nicht zu spitzen) schwarzen Kreide alle durchgestäubten Konturen nach, wobei gerade Linien mit dem Lineal gezogen werden. Gibt es Kurven, die von einem Zentrum abhängig sind, zieht man diese mit Hilfe einer an einem Bindfaden befestigten [schwarzen] Kreide. Und das muss so geschehen, dass zusätzlich zu der schwarzen Markierung der [schwarzen] Kreide eine Rille im Putz entsteht, damit auch später, wenn durch wiederholtes Auftragen der Farbtöne die Transparenz für die Striche der [schwarzen] Kreide verloren gegangen sind, die Rille noch zur Orientierung dienen kann.

[Ag. 580]

Ältere Art der Übertragsmethode, bei der der Karton auf den Putz des Freskos durchgegriffelt wird

[15] Früher, (und das ist noch nicht so lange her, dass ich es nicht erlebt hätte), wurde der Karton nicht durchstochen, sondern sobald er an seinem Platz angelegt und angenagelt war, zog man die Konturen nach oder drückte sie mit einem nicht zu spitzen Stück Pinselstiel mit ausreichender Kraft durch, sodass eine Rille im frischen Putz entstand. Das allein diente beim Malen zur Orientierung, so wie man es heute im El Pardo und an anderen Orten beobachten kann, wo man es mit den Augen erkennen und mit den Händen sogar befühlen kann (wenngleich ich der Meinung bin, dass Freskomalerei nicht dort sein darf, wo man den Respekt vor ihr verliert, nämlich da, wo man sie mit den Händen betasten kann).

Freskomalerei darf nicht dort sein, wo man vor ihr den Respekt verliert

Kartons von Michelangelo, Raffael und anderen erfreuen sich heutzutage großer Wertschätzung

[16] Und mit Rücksicht auf diese Praxis zeichneten die Künstler die Kartons derart wohldurchdacht auf braunem Papier -das sie stets verwendeten-, mit Lichthöhungen und Schatten, dass sie nach dem Übertragen unter den Malern sehr geschätzt waren, so wie man heute in Italien die Kartons der Werke Michelangelos, Raffaels, Annibale Carraccis[486] und anderer schätzt.[487]

[17] Als man aber erkannte, dass dies die Schaffenslust derart aufzehrte und der Künstler keine mehr übrig hatte, als er mit der Ausführung des Werkes beginnen wollte, ließ man ab von dieser immensen Arbeit. Und mehr noch, als der Karton, da man ihn durchstechen und mit dem Kohlenstaub beschmutzen

---

[486] Carracci, Annibale, * 1560 Bologna, † 1609 Rom.

[487] Tatsächlich erlebte der Karton in den beiden Jahrzehnten vor und nach 1500 seinen absoluten Höhepunkt als künstlerisches Medium von autonomem Wert und faszinierte bereits das damalige Publikum mehr als das dauerhaft gemalte Ergebnis. Im Wettstreit Leonardos und Michelangelos mit ihren großflächigen Kartons der Anghiarischlacht und der Schlacht von Cascina für den großen Ratssaal im Palazzo Vecchio zu Florenz hat in den Jahren 1504-06 zum ersten Male der monumentale Entwurfsprozess angesehener Künstler hohes öffentliches Interesse gefunden (Koller 1990, S. 252).

musste, unbrauchbar wurde. Dieses Praxis [des Durchbauschens] und das Nachziehen der Konturen mit der [schwarzen] Kreide haben sich in unserer Zeit als sehr viel bequemer, einfacher und schneller erwiesen. Alles nicht zu verachtende Details, wenn sie zur größten Vollkommenheit führen, für die die Schaffenslust des Künstlers noch nicht verbraucht sein darf. So wie auch die leichte und bequeme Palette aus grundierter Leinwand ersonnen wurde, die wir im erwähnten Kapitel über Tempera beschrieben.

Es ist nicht gut, wenn die Schaffenslust des Künstlers schon verbraucht ist, wenn er mit dem Werk beginnt

§ IV

[18] Sind also die Konturen der Zeichnung in der beschriebenen Form schon übertragen, muss das Gezeichnete noch mal leicht abgekehrt werden, damit der Kohlenstaub die Farbtöne, die darüber aufgetragen werden, nicht beeinträchtigt. Danach muss das ganze Tagewerk mit einem großen Sprengpinsel, der auch aus leicht zerdrücktem Espartogras sein kann, mit klarem Wasser genässt werden. Dafür benötigt man ein Gefäß mit sauberem Wasser und den Sprengpinsel, der zu nichts weiter als dem Besprengen dienen soll, und zwar jetzt, (weil man das Gezeichnete nicht mit dem Pinsel berühren darf, da es so frisch ist und verwischen würde), als auch, um das Gemalte von Zeit zu Zeit zu besprengen, vor allem im Sommer. Man braucht noch ein weiteres Gefäß mit Wasser und einem weiteren Sprengpinsel, um den bislang noch unbemalten Feinputz dann und wann zu wässern und zu bürsten, damit er nicht unbrauchbar wird. Denn wenn man ihn längere Zeit ruhen lässt, bildet der Kalk oder der Feinputz auf der Oberfläche jene dünne Haut oder Kruste, die ihm die Poren verschließt, wodurch er die Farbmasse weder anziehen, noch aufnehmen kann und sie wie Asche herabfällt. Das passiert sogar, wenn er noch nicht ganz trocken ist. Falls er getrocknet sein sollte, taugt er nichts mehr, und man muss ihn abschaben, neu auftragen und noch mal zeichnen. Der zweite Topf Wasser darf nicht zum Besprengen des Gemalten dienen, da man nicht verhindern kann, dass das Wasser durch das Bürsten des Kalks etwas weißlich wird. Wenn man damit besprengen würde, würde es die Malerei fleckig machen.

Was zu tun ist, nachdem das Tagewerk bereits angezeichnet ist

[Ag. 581]

[19] Soweit bei gutem Wetter. Bei starkem Frost, (was die schlimmste Witterung ist, die es gibt), müssen die beiden Wassergefäße, von denen wir sprachen, auf dem Feuer stehen, damit das Wasser heiß ist und die Oberfläche in der besagten Form besprengt und gewässert werden kann. Auch das Wasser, das der Maurer verwendet, muss warm sein. Das alles ist bei starkem Frost nötig, denn wenn der Bewurf des Feinputzes gefriert, ist das schlimmer als alles Erwähnte, da er, wie ich es erlebt habe, weder aufsaugt noch einbindet und wie Asche herabfällt. Sollten alle diese Vorkehrungen nicht ausreichen, muss man warten, bis das schlechte Wetter vorüber ist.

Vorkehrungen für Freskomalerei bei frostigem Wetter

§ V

[20] Bevor wir weiter fortfahren, ist es angebracht, eine kurze Zusammenfassung der Farben zu abzufassen, die eigens in der Freskomalerei verwendet werden. Das sind alle mineralischen, einige kalzinierte oder mit der Kraft des Feuers hergestellte. Die mineralischen sind der helle und dunkle Ocker, die Rote Erde, Blutstein, *pavonazo*, Umbra aus Venedig und Umbra *del viejo*, Grüne Erde und Schwarze Erde. Die im Feuer hergestellten sind das Smalteblau, das Kohlenschwarz, gebrannter Ocker, Ofengelb, gebranntes römisches Vitriol und Zinnober, wobei von diesem der mineralische besser ist. Aber an unüberdachten Orten keiner von beiden, denn innerhalb weniger Tage verwandeln sich beide zurück in die Farbe, die sie im Rohzustand zeigen und sogar noch schlimmer, in ein elendes und stumpfes dunkles Violett. Deshalb darf man sich an solchen Orten oder solchen, die sich nahe der Unbilden der Witterung befinden, nicht des

Farben für Freskomalerei

Zinnobers erinnern, weder des mineralischen noch des künstlichen. Aber an bedeckten und vor diesen Einflüssen geschützten Orten ist er eine vortreffliche Farbe und hält sich ausgezeichnet, was ich wiederholt erlebt habe. Und damit er sich besser hält, darf er den Putz nicht unmittelbar berühren, sondern muss zunächst mit Roter Erde untermalt werden, und darauf kann man mit Zinnober arbeiten, den man mit Weiß aufhellt und mit Blutstein oder *pavonazo* abdunkelt. Für manche tiefen Schatten mischt man ihm Umbra *del viejo* oder Schwarze Erde zu. Und das wird so frisch und herrlich, dass es in Öl nicht besser gemacht werden könnte.

Eigenschaften einiger Freskofarben

[21] Die Ocker machen beim Verarbeiten keine Schwierigkeiten, es ist lediglich nötig, darauf hinzuweisen, dass Ocker ohne beigemischtes Weiß beim Trocknen sehr dunkel und düster werden, wobei der, der Ocker der Beutelmacher genannt wird, zuverlässiger und schöner ist als der aus Valencia. Rote Erde weist beim Abbinden dieselbe Eigenschaft auf. Hämatit und *pavonazo* verändern sich nicht, und diese Farben ersetzten den Karmin auf so hervorragende Weise, dass sie, auf frischem Putz aufgetragen, manchmal trügen, weil sie wie Karmin aussehen.

[Ag. 582]

Eigenschaften von Hämatit und *pavonazo* im Fresko

[22] Es sei bemerkt, dass *pavonazo* ein Grad dunkler als Blutstein ist und letzterer nicht in den Geschäften verkauft wird, sondern aus den Kupferminen im Königreich Jaén geholt wird. Dort und in ganz Andalusien ist er bei den Malern und Vergoldern sehr bekannt und wird auch unter dem Namen Rotocker verkauft.[488]

Eigenschaften der Venezianischen Umbra und der Umbra *del viejo* in der Freskomalerei

[23] Die Venezianische Umbra ist sehr trügerisch, da sie beim Trocknen stark verblasst und hell wird. Es ist so, dass sie im Nassen eine erstaunliche Tiefe hat, dann aber den Künstler an der Nase herumführt. Deshalb gebrauche davon wer will, ich habe sie aus dieser Art der Malerei verbannt und verwende an ihrer Stelle die Umbra *del viejo*, die wunderschön und stets zuverlässig ist, und wenn man diese hat, braucht man die andere nicht.

Grüne Erde und Berggrün

[24] Die Grüne Erde, die mit anderem Namen auch Veronesergrün heißt, ist eine ausgezeichnete Farbe, und wenn sie beim Trocknen nicht so entsetzlich verblassen würde, wäre sie mit Geld unbezahlbar. Auf frischem Putz hält sie aber besser. Für grüne Gewänder ist es immer gut, sie mit Berggrün und ein ganz klein wenig Ocker gemischt zu verwenden, denn durch dessen Verdunkeln wird das Verblassen der Grüne Erde ausgeglichen, und die Gewänder werden schön. Das Berggrün allein kann nicht für Fresko verwendet werden, (deshalb habe ich es nicht unter den Farben für diesen Gebrauch aufgeführt), denn entweder haftet es nicht, oder, wenn es haftet, wird es schwarz; wenngleich dieses auch durch Vermalen mit Milch wettgemacht wird. Aber mit Grüner Erde gemischt, hält es und ist wunderschön; und noch besser, wenn es das aus Venedig, in kleinen Stücken kommende ist, (was manche *verde granilllo* nennen), das um vieles besser ist als das, was man hier in Pulver verkauft.[489] Für die Lichter kann man etwas Ofengelb mit Weiß zumischen. Für die Schatten an geschützten Orten lässt sich Grüne Erde mit etwas Indigo und einem kleinen bisschen Ocker oder Umbra *del viejo* abdunkeln, und wenn es im Freien ist, mit Kohlenschwarz oder Umbra *del viejo* oder Schwarzer Erde [*negro de baño*], die wunderschön für alle Lichter und Schatten ist und besonders, wenn es die aus Venedig ist, die in Kugelform kommt.

Schwarze Erde, vortrefflich ür Fresko

---

[488] *Almagre,* siehe Glossar*: 18. Almagra.*

[489] Diese Passage ist zweideutig. Sie lässt sich so interpretieren, dass für Palomino *verde granillo* eine besonders qualitätvolle Sorte des Berggrüns ist oder, was wahrscheinlicher ist, dass Grüner Erde mit *verde granillo* (Saftgrün) gemischt schöner und haltbarer ist als Grüner Erde mit Berggrün gemischt. Siehe Glossar: *166. Verde granillo*.

[25] Das Blau ist die Schwierigkeit dieser Art von Malerei, aber das Schicksal hat uns keine freie Wahl gelassen, sondern zwingt uns, Smalte zu verwenden, was im Wesentlichen gemahlenes Glas ist. Man kann sie allein und mit Weiß gemischt vermalen, und sie haftet bestens, wenn man sie auf frischen Putz aufträgt und von jener wässrigen Milch verwendet, die im Kalk war und die durch jenen Salpeter gekräftigt ist. Aber für unüberdachte Orte halte ich das nicht für sicher. In diesem Fall ist es angebracht, sie mit Ziegenmilch zu verarbeiten. Um die Schatten zu verstärken, muss man sie, wo sie allein nicht ausreicht, mit Kohlenschwarz abdunkeln und mit Schwarzer Erde vertiefen. Aber an überdachten Orten kann man für die Schatten wie beim Grün Indigo verwenden, den man aber niemals mit dem Kalk vermischen darf, weil er daran zugrunde geht. Deshalb habe ich ihn nicht bei den Freskofarben genannt, denn er gehört zu den Störenfrieden. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass reine oder mit Indigo gemischte Smalte, wenn man ihr etwas Grüne Erde oder von einem bläulichen Stein, der *ignoto*[490] genannt wird, beimischt, auch ohne Milch vortrefflich haftet.

Eigenschaften der Smalte in der Freskomalerei

Wie man Indigo im Fresko verwenden kann

[Ag. 583]

[26] Wenn man der Smalte statt Karmin im erforderlichen Maß *pavonazo* oder Hämatit beimischt, können so die Violettöne gemacht werden. Für ihre Beständigkeit bedarf es ebenfalls der Milch, besonders an unüberdachtem Ort.

Violette Freskofarben

[27] Was schwarze Farbe betrifft, so ist gut gemahlene Kohle von rindenlosem Eichenholz, (auf ganz frischem Putz aufgetragen, damit sie gut haftet), großartig, denn Schwarze Erde wird, wenn man sie mit Weiß mischt, sehr bräunlich. Zum Vertiefen der Schatten ist sie aber besser.

Schwarze Freskofarbe

§ VI

[28] Es bleibt nun noch vom Weiß zu berichten, das im Fresko verwendet wird: Es ist aus demselben Kalk, aber ohne Sand. Man wählt dafür aus den ungelöschten Kalkstücken den weißesten aus, gibt diesen in ein großes Fass, (das in Kastilien Badewanne genannt wird), und begießt ihn von Zeit zu Zeit mit Wasser, bis er ganz gelöscht und zersetzt ist. Dann muss man ihn mit Wasser nähren und umrühren, bis alles gut gewässert ist, und reichlich mit weichem Wasser bedecken. Mit diesem [Kalk] muss man genauso verfahren, wie ich es für den Feinputz beschrieb. Jeden Tag muss die Kruste entfernt und das Wasser so oft wie möglich ausgewechselt werden, damit er möglichst bald mild wird. Ist das getan, gießt man nochmals reichlich weiches Wasser nach und rührt gut um, wiederholt selbiges jeden Tag, wenn möglich während der Dauer von vier Monaten. Wegen dieser Umstände ist es für jene, die solcherlei Arbeiten auszuführen pflegen, selbst wenn sie gerade nicht anstehen, ratsam, große Mengen davon vorzubereiten. Ist der Kalk gut zubereitet und gelöscht, lässt man ihn in Batzen oder in einem großen Gefäß trocknen und hebt ihn auf.

Weiß, das im Fresco verwendet werden soll, und wie man es zubereitet

[29] Aber bevor man das Wasser entfernt, muss man den Kalk durch ein ganz dichtes Rosshaarsieb passieren, das man auf zwei Leisten über das Regenfass stellt, in das er hinein soll. Die dicke Brühe, die man in das Sieb gießt, muss mit einem Bundpinsel gerührt werden, damit sie hindurch geht, und den Abfall, der sich im Sieb ansammelt, muss man von Zeit zu Zeit abklopfen. Seiht man den ganzen Kalk auf diese Art und Weise durch, wird er wie Milch, und man lässt ihn sich setzen. Danach entfernt man das Wasser, lässt aber gerade genug als nötig darin, wenn man ihn gerade verwenden will. Ist das nicht der Fall, lässt man ihn, wie oben beschrieben, trocknen. Will man

Wie man das Weiß dünner macht, ohne es zu mahlen

[490] Der Terminus *ignoto* heißt soviel wie „unbekannt, fremd“. Veliz 1986, S. 216, Anm. 50, hält es für möglich, dass Palomino „*ígneo*” meint, was auf Eruptivgestein deuten könnte.

Wie die Farbtöne für die Freskomalerei gemacht werden

ihn aber gerade verwenden, benötigt man eine große hölzerne Schöpfkelle, um vom Bodensatz herauszunehmen, und beginnt die Farbtöne für das Mauerwerk [*tintas de fábrica*] und die anderen Grundtöne herzustellen, gemäß der Beschreibung im vorhergehenden Buch, Kap. 6 [=5], als wir die Temperamalerei behandelten. Allein mit dem Unterschied, dass das Weiß Kalk und nicht Gips und dass das Karminrot Hämatit oder *pavonazo* sein muss. Um die Farbtöne zu verwenden darf man sie nicht einfach mit der Schöpfkelle herausnehmen, sondern muss den Farbton in seinem Behälter kräftig mit einem Bundpinsel umrühren. Derart verflüssigt, gießt man ihn in das bereit stehende Gefäß, denn bei dieser Art von Malerei ist alles Wasser.

[Ag. 584]

[30] Bleibt nun noch das Weiß für die Palette zu besprechen, welches, (wenn der Kalk schön mild geworden ist), aus demselben gemacht werden kann, wofür er noch mal durch ein sehr enges Seidensieb passiert wird. Dafür muss die Kalkmilch sehr wässrig sein, denn sonst würde sie nicht hindurchgehen, und dennoch muss man sie mit dem Bundpinsel umrühren und von Zeit zu Zeit die Rückstände im Sieb ausschütten. Nachdem der Kalk sich gesetzt hat, findet man am Gefäßboden ein Weiß wie Quark, von dem man mit einem Löffel zum Gebrauch auf die Palette gibt und das für nichts anderes verwendet werden soll.

Weiß für die Freskopalette

[31] Sollte das Kalkweiß aber das oben erwähnte, in Batzen oder im Gefäß getrocknet und aufbewahrte sein, muss man es zerkleinern, in Wasser legen und, nachdem es gut eingeweicht ist, nochmals auf der Steinplatte mit dem Läufer überarbeiten.

[32] Falls man wegen Zeitmangels alle diese Vorbereitungen nicht treffen kann, ist es notwendig, sich einige Stücke reinsten und lautersten weißen Marmor zu beschaffen. Diesen muss man zerkleinern, in einem eisernen Mörser mahlen und durch ein Haar- oder Apothekersieb passieren. Und selbst hiernach sollte man ihn noch mit der kleinen Handmühle mahlen, die manche, wie auch ich, zu diesem Zweck und zum Mahlen größerer Farbmengen für derartige Werke besitzen, was sehr zuträglich ist. Von dieser Masse muss man mindestens ein Drittel oder ein Viertel dem Weiß für die Palette zumischen, wenn es für Inkarnate, Kleidung, Blumen und noch delikatere Dinge verwendet wird. Wenn möglich sollte man das immer zumischen, da es sehr nützlich ist, selbst wenn der Kalk eingesumpft ist. In diesem Fall braucht man ihm nur ein Viertel oder noch weniger beizumischen.[491]

Marmorweiß zum Mischen mit nicht eingesumpften Kalk

Kleine Handmühle für das Marmorweiß, sowie Fresko- und Temperafarben

[33] So machte es Luca Giordano bei allem, was er in Fresco malte, und er versicherte, dass man in ganz Italien Selbiges praktiziere. Es sei angemerkt, dass im Notfall Alabaster[492] Marmor ersetzen kann, was dem Weiß viel Körper verleiht, denn aus Kalk und Marmor wird eine gewisse Art Stuck hergestellt, welche die Stuckateure verwenden, die damit Skulpturen und andere Dinge aus Marmor vortäuschen, die beim Anfassen in Glanz, Kälte und Härte trügen.[493]

[Ag. 585]

§ VII

[34] Sind alle diese Dinge vorbereitet und die angeriebenen Farben in ihre Schalen oder Töpfe gefüllt, mit Wasser bedeckt und jede einzelne mit der jeweiligen Schöpfkelle [versehen](wie wir im besagten Kapitel zur Tempera beschrieben), und wenn wir davon ausgehen, dass für die Dinge, die aus den Grundtönen bestehen, keine Palette nötig ist, da man die Farbtöne so vermalt, wie wir es bei der Temperamalerei beschrieben, werden wir jetzt den weitaus

Wie die Freskopalette sein soll

---

[491] Siehe Glossar: *40. Blanco de cal y marmol*.

[492] Vermutlich meint Palomino hier Calzit.

[493] Carducho (8. Dialog, *[52]*) empfiehlt für Stuckarbeiten ebenfalls Kalk mit Marmormehl.

schwierigeren Gebrauch der Palette behandeln. Wie bei der Tempera beschrieben, kann sie aus einer Leinwand sein in der Größe bis zu einer Elle, oder mindestens einer dreiviertel Elle, damit man auf ihr mit dem Bundpinsel die Farbtöne nach Belieben anmischen kann, ohne dass diese ineinander laufen. Da man viel Farbe braucht, und damit diese nicht zu schnell eintrocknen, muss man ausreichend große Mengen auf ihr platzieren können. Allerdings müssen sie von Zeit zu Zeit besprengt werden.

[35] Um die Fläche der Palette bei Bedarf zu reinigen, benötigt man einen faustgroßen Schwamm, mit dem man, wenn er befeuchtet ist, sehr schön reinigen kann. Man presst ihn im Wasser aus, das man in einem großen und glasierten Wassergefäß sowohl zu diesem Zweck als auch zum Auswaschen des Kiel- oder Bundpinsels, wenn man den Farbton wechselt, zur Hand hat. Man benötigt noch ein weiteres Gefäß mit sauberem Wasser zum Benetzen und Auflösen der Farben und zum Verdünnen der Farbtöne. Wenngleich letzteres auch entbehrlich ist, solange man nicht mit dem Pinsel bis auf den Boden des ersteren gelangt, wo sich das Ausgewaschene aus den Bundpinseln und das Abgewaschene von der Palette immer absetzen.

Schwamm, den man zum Reinigen der Palette braucht

[36] Hiermit -und mit einem guten Sortiment langer Bund- und Kielpinsel, alle mit dem gleichen Besatz[494], der der einzige ist, den man in der Freskomalerei verwenden kann, da alle anderen (außer dem Ichneumonhaar für manche feine Dinge) verätzen,- beginnt man zu malen. Zunächst legt man die Flächen oder den Himmel hinter den Figuren an. Man muss immer beachten, nacheinander zu malen, was unseren Augen näher kommt, bis man bei den Figuren angelangt, die vorne oder im Vordergrund sind. Denn umgekehrt würde es einen nachher größte Mühen kosten, die Konturen zu wahren, und es würde weder richtig abgestuft werden, noch könnte die Härte der Umrisse gebührend gemildert werden.

Bund- und Kielpinsel für das Fresko

[37] Auch muss ich den Freskomaler darauf hinweisen, dass er nicht das ganze Tagewerk auf einmal in Angriff nehmen darf, sondern nur das Stück, das er in einer Sitzung auch vollenden kann. Denn wenn man eine Sache beginnt, ist es wichtig, nicht vor dem Vollenden die Hand davon zu lassen, da die Bindekraft verloren geht und die Pinselstriche, die danach ausgeführt werden, sich nicht mehr richtig verbinden und verfestigen, außer ganz kleiner Schattierungspunkte an manchen Stellen.[495] Aber wenn das Begonnene Zeit braucht, weil es sehr aufwendig ist und wenn das Wetter trocken ist, muss man es unbedingt hin und wieder mit dem Sprengpinsel und sauberem Wasser besprengen. Mit dem anderen muss die noch unbemalte verputzte Oberfläche reibend genässt werden.

Man darf nicht das ganze Tagewerk auf einmal in Angriff nehmen

[38] Bei trockenem und heißem Wetter ist es auch gut, das, was am Nachmittag fortgesetzt werden soll (vor dem Beginnen) einmal mit dem Leinentuchbausch, (mit dem der Maurer den Putz wäscht), abzuwaschen. Dieser muss richtig nass und mit etwas Feinputz versetzt sein, damit er mit dem feinen Sand den Bewurf etwas aufraut und dessen Poren öffnet. Falls dabei die Konturen des Gezeichneten zu stark verwischt werden, muss man sie noch mal nachziehen. Dasselbe kann man bei winterlichem Wetter, vor

Was man bei trockenem und heißem Wetter beim Fresko beachten muss

---

494 Palomino erwähnt hier erstaunlichereise nicht die freskotauglichen Schweinsborsten, wie in Buch 5, Kapitel 2, *[12]*, sondern lediglich „*del mismo pelo*“, was hier als Pinselbesatz interpretiert werden muss.

495 Die umfangreiche Schraffier- und Punktierretusche oft halber Figuren und großflächiger Schattenpartien ist typisch für Fresken der römischen Meister des Seicento. Von den italienischen Schriftstellern geht Baldinuccis *Vocabulario* von 1681 auf diese Eigenart ein: Auf angetrocknetem Fresko setzten die Maler mit Tempera neue Farben auf, indem sie „entweder stupfen, stricheln oder punktieren …“ (Koller 1990, S. 330).

allem wenn es feucht ist, machen, um tags darauf zu beenden, was übrig geblieben sein sollte.

[Ag. 586]

[39] Was die Inkarnate betrifft, müssen diese, nachdem sie mit Roter Erde oder *pavonazo* und Ocker konturiert sind, mit einem mittleren Grundton ihrer Farbe angelegt und danach bis zu den Schatten abdunkelt werden. Dafür verwendet man einen Farbton aus Smalte und Grüner Erde, gemischt mit Ocker, Weiß und Rot, je nach dem, wie es der Beschaffenheit des Kolorits angemessen ist. Auch mit Roter und Grüner Erde kann man sehr schöne Schattenfarbtöne herstellen, die man dann mit Umbra und Blutstein vertieft oder, falls mehr Kraft nötig sein sollte, mit Schwarzer Erde und *pavonazo*.

Wie man Inkarnate in Fresko malt

[40] Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass man das Gemalte, wenn man es nicht ruhen lässt, mit dem Bundpinsel oder dem Kielpinsel, der seiner Farbe schon entledigt ist, so verschmelzen kann, als wäre es Ölmalerei. Selbst wenn der Pinsel seiner Farbe noch nicht entledigt sein sollte, kann man die Farbtöne vereinen und verschmelzen, indem man ihn befeuchtet und ausspritzt. Und wenn man das mit einem weichen, kleinen, nassen Bundpinsel macht, wird es noch besser. Die Größe des Bundpinsels für diesen Effekt muss aber nach Urteil des Malers im Verhältnis zu den Flächen und der Größe der Figuren gewählt werden. So gelingt einem eine wie in Öl gemalte und verschmolzene [*empastar*] Manier ohne jene Mühseligkeit der alten Schraffier- oder Punktiermanier, die einem die Geduld rauben konnte.

Freskomalerei kann man so verschmelzen als wäre sie Ölmalerei

[41] An dieser Stelle ist es angebracht, darauf hinzuweisen, dass, nachdem die erste Anlage des Inkarnats, die als Untermalung dient, fertig ist, Ofengelb verwendet werden kann, wenn man es mit Rot und Weiß vermischt. Und selbst mit Grüner Erde und Zinnober, um einige Schattenpartien zu betonen, ist Ofengelb eine äußerst zarte, liebliche Farbe und eignet sich dazu, den Inkarnaten einen blühenden Teint zu verleihen. Allerdings darf es den Putz nicht unmittelbar berühren, sondern erst nach dem ersten Farbauftrag und zum Verschönern der Farbtöne verwendet werden und niemals unüberdacht der Witterung ausgesetzt sein. In dieser Art und Weise soll man es für hellgelbe Gewänder verwenden, wobei diese zunächst mit Ocker und Weiß gearbeitet werden. Auch das gebrannte Vitriol eignet sich sehr gut zum Abdunkeln rosiger Fleischteile und roter Gewänder, aber es ist nicht so wichtig, wenn man gebrannten Ocker und die anderen Rottöne hat.

Ofengelb: Wie man es im Fresko verwendet

§ VIII

[42] Es bleibt nur noch übrig, auf die Art und Weise des Retuschierens der Freskomalerei hinzuweisen für den Fall, dass es erforderlich sein sollte, (denn ist es wahrlich besser, wenn dies nicht erforderlich ist). Die Retusche führt man - vor allem wenn es im Freien ist - mit denselben Freskofarben aus, die man mit Ziegenmilch vermalt, denn Schafs- und Kuhmilch sind sehr dick, wenngleich man diese im Notfall zum Gebrauch mit Wasser verdünnen kann. Geht man auf diese Weise vor, kann man überall, wo nötig, retuschieren, besonders an den Fugen der Tagewerke. Die blauen Partien aus Smalte müssen ganz und gar auf trockenem Putz gemalt werden, wenn sie nicht schon auf dem nassen Putz fertig gestellt sind. An überdachten Orten kann man auch *azul verde* und Azurit verwenden, das *azul de Santo Domingo* genannt wird, jedoch niemals auf dem nassen Putz, da es stirbt. Ebenso wenig kann man Ultramarin auf dem nassen Putz verarbeiten, denn mit dem Kalk hellt alles derart auf, dass sich Licht und Schatten nicht mehr unterscheiden. Deshalb soll man an überdachten Orten, nachdem man mit Smalte a fresco untermalt hat, darüber Ultramarin mit Ziegenmilch vermalen, wobei man kein Kalkweiß, sondern eine Mischung aus je zur Hälfte Bleiweiß und *espejuelo*-Gips, alles zusammen angerieben, verwenden soll. Und noch viel besser wäre das Weiß, wenn es lediglich aus feinst gemahlener

[Ag. 587]

Eierschale bestünde. Ich weise darauf hin, dass weder Leim noch Gummi verwendet werden dürfen, da der Kalk ihnen die Kraft nimmt. Allein von Giordano habe ich gehört, dass er Eitempera verwendete, um einige Salzausblühungen zu retuschieren. Ich habe es aber nicht ausprobiert, wenngleich ich es für gut halte, falls keine Milch zur Hand sein sollte.

Wie die Alten die Freskomalerei glätteten

[43] Ich möchte nicht versäumen, darauf hinzuweisen, dass die Alten vor dem Malen eine Schicht Grundton aus Weiß und Rot auftrugen, um eine ebenere und glättere Oberfläche zu erlangen.[496] Nach jener Mühsal des Fertigmalens, die in ihren gestrichelten und punktierten Werken zu erkennen ist, legten sie darüber sogar noch einen großen Bogen Papier [*papel de marca imperial*] und begannen das frisch Gemalte mit dem Läufer zu glätten, bis es ganz glatt und eben wurde. Wenngleich dies eine Kleinlichkeit ist, dem Anschein nach entbehrlich und unnütz, glaube ich, dass es nicht zu verachten ist, um das gemeine Volk mit dieser Geziertheit zu erfreuen. Denn, (wie der Apostel sagte), Schuldner bin ich den Wissenden und den Unwissenden (11.)[497]. Und man soll allen Betrachtern gerecht werden. Deshalb meinte ich, dass Freskomalerei nicht dort sein soll, wo man den Respekt vor ihr verliert, sondern entfernt und auf Distanz, wo allein der Blick sie genießt und der Tastsinn sie nicht entweiht.

[44] Es ist nicht außerhalb unserer Absicht an dieser Stelle den Erfinder[498] auf den großen Unterschied hinzuweisen, den es bei Deckengemälden gibt, im Hinblick auf jene, die gewöhnlich parallel zu unseren Augen oder lotrecht zum Horizont gemalt werden[499]. Sollen diese Gemälde in gerahmten Feldern ausgeführt werden, mit plastisch ausgearbeiteten, gemeißelten oder vorgetäuschten Rahmungen[500], können sie wie die gewöhnlichen gemacht werden. Soll die Historie aber in einem geöffneten Himmel, in einem Wolkendurchbruch oder einem Lichtschein als reales physisches Ereignis dargestellt werden und es sich nicht um ein „Quadro riportato“ handelt, müssen die Figuren optisch verkürzt werden, so als betrachte man sie von unten, von den Füßen her. Das darf aber nicht so streng genommen werden, dass es verzerrt wirkt, wenn man den Blick von der Mitte wendet.[501] Deshalb ist es nötig, dass man diese Historien in der Luft ersinnt, höchstens auf einigen Wolken. Auf gewöhnlichem Fußboden können sie ja nicht stehen, da dieser sie, von unten gesehen, verdecken würde. Es sei denn, sie stünden an dessen äußerem Ende, uns zugewandt, wie auf einer Treppenstufe. Hierfür muss man das befolgen, was wir in Kap. 3 dieses Buches, am Ende des §1, beschrieben.[502] Dem können wir noch hinzufügen, dass das Modell oder die

---

[496] Pacheco beschreibt diesen Grundton in Kapitel 3, *[40]*, s. auch Glossar: *138. Pintura al fresco*.

[497] Originale Anmerkung Palominos: „(11.) Sapientibus, & in debitor sum. *Ad. Rom.*1.“

[498] *El Inventor* (der Erfinder) hat die Fähigkeit, eine Bildkomposition allein aus seiner Einbildungskraft heraus zu schaffen.

[499] Palomino bezieht sich hier auf die perspektivisch-illusionistische Architekturmalerei, in der er selber tätig war. Innenräume werden durch malerische Kunstgriffe scheinbar erweitert, vornehmlich unter Verwendung architektonischer Teilformen bzw. ganzer Architektursysteme oder deren malerischer Fortführung. Dabei wird die Decke schrittweise ihrer raumabschließenden Funktion enthoben und Durchblicke aus perspektivischer Untersicht in Räume mit Figuren und Architekturen, die sich nach oben unendlich erweitern, vorgetäuscht.

[500] Siehe Glossar: *161. Tintas de fabrica.*

[501] Andrea del Pozzo war da strenger, nur von einem bestimmten Blickpunkt aus sollte sein Deckenfresko in Sant Ignazio in Rom betrachtet werden. Der falsche Blickpunkt zerstört die Illusion (Jakobi 1999, S. 184).

[502] An der angegebenen Stelle beschreibt Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 569/570, die verschiedenen gebräuchlichen Modellfiguren, s. auch Glossar: *113. Modelo*.

Figur, die gezeichnet werden soll, entweder in der Mitte oder auf einer Seite des Arbeitstischs, an dem der Maler gerade seinen Entwurf macht, je nach Bedarf mehr oder weniger erhöht, hingelegt wird und er sie so zeichnen muss, wie er sie sieht. Hält man anschließend die Zeichnung über die Augen, wirkt es genauso, als hätte man sie mit dem Blick nach oben gerichtet gezeichnet. Ich möchte es nicht versäumen, darauf hinzuweisen, dass diese Werke in Kuppeln und an Decken mit größter Nachsicht betrachtet werden müssen, denn der Künstler kann nicht immer all' sein Können zeigen, wegen der immensen Arbeit und der Unbequemlichkeit bei der Ausführung, und manchmal fehlt es, wegen der Enge des Gerüstes, an Distanz, um sie zu überprüfen. Wenn jemand etwas anderes behauptet, dann deshalb, weil er sich nicht auskennt. Und man muss strengstens darauf achten[503], von oben nach unten zu malen, was von unten her betrachtet werden soll, besonders bei konkaven Orten, denn sonst wird man an der Nase herumgeführt werden.

[Ag. 588]

[45] Ich möchte hier noch auf eine andere Sache hinweisen, die vermutlich jene mehr schätzen werden, die solche Werke ausführen. Und zwar handelt es sich um die Art und Weise, die Zeichnung für eine Kuppel zu machen, ohne diese in einer Kuppelmodellschale auszuführen - was immer das Beste wäre. Und zwar muss man dafür den Umfang des Grundrisses messen (der dreimal so lang wie der Durchmesser ist und ein siebenter Teil mehr, wie 7 und 22). Hat man diesen ermittelt, kann die Linie auf einer planen Leinwand oder einem Papier von entsprechender Länge gezogen werden, und in der Mitte muss man einen senkrechten Strich ziehen von der Länge eines Viertels des Umfangs, also der besagten Linie, und von den äußeren Enden derselben zieht man eine geschwungene Linie bis zur besagten Höhe in Form eines Halbkreises. In diesen Raum, der von der geschwungenen und der geraden Linie begrenzt wird, muss man seine Zeichnung entwickeln, die sich wunderbar dem Werk anpassen wird. Dabei ist zu bedenken, dass die höchste Stelle des besagten Halbkreises in der Mitte das Zentrum der Kuppel ist.

Art und Weise, die Zeichnung für eine Kuppel auf planer Oberfläche zu gestalten

[46] Hierher gehört auch die Art und Weise, wie man die Gerüste baut, um das Licht zu erhalten. Und zwar müssen diese mindestens eine halbe Elle unterhalb des Kranzgesimses der Kuppel und genauso weit von der Auskragung des Gesimses entfernt sein. In der Mitte belässt man eine Falltür oder eine Lücke im erforderlichen Maß, und darüber baut man ein weiteres festes Gerüst, dessen Fläche nur sieben Fuß [1,95m] vom Scheitel der Kuppel entfernt ist. Dann baut man ein Stufengerüst in derselben Höhe des letzteren, das aber beweglich sein soll und ganz um das feste Gerüst kreisen kann. Bei Bedarf können einige Bretter quer vom Gerüst bis zum Stufengerüst gelegt werden, (weshalb es angebracht ist, dass dies genauso hoch wie das zweite Gerüst ist), und das dient für die Schrägen der Kuppel. Im selben Verhältnis können die Gerüste für Tonnengewölbe gemacht werden, nur dass für die Mitte ein tragbares Gerüst mit zwei Böcken gemacht werden muss.

Art und Weise, die Gerüste zu bauen, um das Licht in Kuppeln und Tonnengewölben zu erhalten

[503] Die Untersuchung des Freskos in Basilika in Valencia ergab, dass Palomino in der Mitte der Kuppel zu malen begann, was Pozzos Anweisungen entspricht (Koller 1990, S. 301) und die Arbeit konzentrisch nach unten fortsetzte (Roig/Bosch 2000, S. 95).

Buch IX, Der Vollkommene

Buch IX, Kapitel XV
Von einigen Besonderheiten und Geheimrezepten, die zur Malerei gehören und von Bedeutung für den Ausübenden sind

[Ag. 745]

§ I

[1] Es gibt einige Dinge, die zwar für sich genommen von geringer Gewichtigkeit sind, deren Kenntnis aber in manchen Fällen sehr nützlich sein kann, bei ihrem Gebrauch, wenn man sie in Auftrag gibt oder, um zu erkennen, ob sie richtig hergestellt sind. Es gibt andere, bei deren Bedarf oder deren Ermangelung wir sehr glücklich wären, sie herstellen zu können, da sie künstlicher Natur sind. In der Zeit der letzten Kriege[504] gab es überhaupt keinen feinen Karmin und Zinnober, ebenso wenig Bleiweiß, Ultramarin und viele andere Farben. Ist die Herstellung bekannt, gibt es immer einen Kunstfreund, der uns aus dieser misslichen Lage hilft. Und deshalb beginne ich mit den zuerst genannten, und wir werden die Firnisse behandeln, die zum Firnissen von Malereien und bisweilen für andere Kuriositäten dienen.

§ II

[2] Als erstes bietet sich der Terpentingeistfirnis an, (der gewöhnlich so genannt wird). Dieser wird aus zwei Unzen Terpentin und zwei weiteren Unzen Kolophonium hergestellt, die man zusammen zum Schmelzen bringt. Ist das geschehen, nimmt man sie vom Feuer und gießt, während man mit einem Stöckchen rührt, langsam bis zu vier Unzen Terpentingeist zu. Wenn alles gut miteinander vermengt ist, muss man den Firnis in einer sehr gut verschlossenen Phiole oder einem glasierten Gefäß aufbewahren. Wenn er beim Probieren dick erscheint, muss man mehr Terpentingeist zugießen. Es sei darauf hingewiesen, dass es zum Firnissen immer ratsam ist, Firnis und Bild zu erwärmen. Auf diesem Firnis kann man bestens retuschieren.

Terpentingeistfirnis, der üblichste

[3] Ein anderer [Firnis] wird aus gemahlenem und ganz reinem Mastix hergestellt. Der Mastix wird in ein glasiertes Gefäß gefüllt und soviel Nussöl als nötig zugegossen, bis er gut bedeckt ist. Anschließend stellt man ihn zum Schmelzen auf gelindes Feuer, während man mit einem Stöckchen umrührt. Hat er sich mit dem Öl vermischt, nimmt man ihn vom Feuer und gießt noch mal soviel Terpentingeist zu wie die Menge des Mastix und des Nussöls zusammen. Dieser Firnis eignet sich noch besser als der vorherige, um darauf zu retuschieren. Wenn man das Gemälde fertig retuschiert hat, muss man es der Sonne zuwenden, damit es schnell trocknet und keinen Staub annimmt. Falls noch schnelleres Trocknen erwünscht ist, kann man den Firnis auch ohne Nussöl herstellen und statt dessen etwas Terpentingeist zugeben, damit der Mastix zergeht, und anschließend fährt man wie beschrieben fort. Auch auf diesem kann man retuschieren. Allerdings möchte ich darauf hinweisen, dass der Firnis immer erst ausprobiert werden muss, und für den Fall, dass man ihn flüssiger braucht, muss man Terpentingeist zugeben oder jene Zutat oder Likör, mit denen man Harze auflöst. Allerdings ist es einfacher ihn zu verdünnen als zu verdicken.

Firnis aus Mastix und Terpentingeist

Andere Art und Weise

[Ag. 746]

[4] Ein weiterer herrlicher Firnis wird aus Terpentingeist und einem dritten Teil Kopal [*copal*] gemacht, den man zuvor gemahlen und auf dem Feuer mit einigen Tropfen Terpentingeist geschmolzen hat. Ist es geschmolzen, stellt man ihn beiseite und gießt die besagte Menge Terpentingeist hinzu, rührt um,

Firnis aus Terpentingeist und Kopal

---

[504] Gemeint ist der spanische Erbfolgekrieg von 1702 bis 1714.

bis sie eins werden, und filtert anschließend, (was bei allen Firnissen ratsam ist, weil alle Harze einen Bodensatz haben). Man bewahrt ihn in einer sehr gut verschlossenen Glasphiole auf. Will man darauf retuschieren, kann man ihn im Schatten auftragen, sonst in der Sonne, damit er alsbald trocknet.

[5] Es folgen nun die Firnisse aus Fächerbranntwein [*aguardiente de abanico*] oder Weingeist. Der erste und üblichste wird aus zwei Unzen sauberem und gemahlenem Sandarak und zwei weiteren Unzen Fächerbranntwein oder Weingeist hergestellt, die man in eine Glasphiole füllt. Gut verschlossen muss man sie in die starke Sonne stellen, oder in mittlerem Abstand an einem Schnürchen in der Luft über ein gelindes Feuer hängen. Wenn es eins geworden ist nimmt man sie beiseite und gießt eine halbe Unze *Spiköl* oder stattdessen eine Unze Terpentingeist hinzu. Nicht nur für Gemälde und Skulpturen ist dieser Firnis herrlich, sondern auch um Koralle[505] und andere glänzende Farben, wie Lack [*charol*] vorzutäuschen, die man damit anmischt. Er wird auch zum Firnissen von Silberteilen verwendet, damit sie nicht anlaufen. Es sei bemerkt, dass dieser Firnis neblig wird und das Werk zerstört, wenn man ihn und das zu firnissende Bild beim Auftrag nicht erwärmt. Gießt man ihm aber Lavendel- oder Terpentingeist zu, ist man vor dieser Gefahr gefeit.

Firnis aus Sandarak und Branntwein

Hinweis zum Sandarakfirnis

[6] Ein anderer Firnis wird aus einer Unze Benzoe und zwei [Unzen] Fächerbranntwein hergestellt, die man auf gelindem Feuer eins werden lässt. Nachdem man es vom Feuer genommen hat, gibt man eine halbe Unze *veta blanca*-Terpentinbalsam[506] zu.

Benzoefirnis

[7] Es wäre nicht richtig, bei den Gemäldefirnissen den Eiklarfirnis zu übergehen. Er gefährdet die Malerei wenigstens nicht, denn man kann ihn jederzeit mit einem Schwamm und reinem Wasser abwaschen. Dabei nimmt er auch noch vorhandenen Rauch oder Fliegenschmutz mit sich und hinterlässt das Gemälde, als wäre es gerade gemalt worden. Anschließend kann man noch mal mit demselben Eiklar firnissen. Dafür kippt man es in eine Waschschüssel oder ein sehr sauberes Porzellan und schlägt es dort mit demselben Bundpinsel, mit dem man es aufträgt, und zwar in der Art, wie man Schokolade schlägt, bis es sich ganz in Schaum wie Schnee verwandelt. Diesen trägt man anschließend mit demselben Pinsel sehr gleichmäßig auf das ganze Gemälde auf, weder zu dick noch zu dünn. Auch wenn es auf der Leinwand noch schaumig ist, verflüssigt es sich später, trocknet schließlich und wird wunderschön. Aber es muss bei kühlem Wetter aufgetragen werden, denn bei heißem Wetter wird es neblig, und dann ist es erforderlich, das Gemälde an einen kühlen Ort zu bringen wie einem Gewölbe oder Keller, und es noch mal gänzlich mit dem Bundpinsel und bloßem Wasser zu übergehen. Deshalb ist es bei solchem Wetter besser diesen Firnis gleich an einem kühlen Ort aufzutragen und ihn dort trocknen zu lassen.

Eiklarfirnis

[Ag. 747]

---

[505] *Coral* dürfte hier für „Rote Lackarbeit“, „Corallen-Arth“, oder Korallenlack bedeuten. Nach Walch benutzte man für Corallen- oder allgemein rote Lackarbeit hauptsächlich Spirituslacke auf der Basis ähnlicher Harzmischungen hergestellt, wie für die „Weißen Lacke“. Dies war in erster Linie verarbeitungstechnisch bedingt da auch hier möglichst kurze Trockenzeiten und eine für die Abschlusspolitur ausreichende Härte die Hauptanforderung an den Lack waren. Um eine vorzeitige Versprödung bzw. Krakeleebildung zu verhindern, musste zugleich eine gewisse Elastizität gewahrt bleiben. Lacke mit diesen Eigenschaften können mit Sandarak erzielt werden, indem man Weichharze wie z.B. Mastix und Terpentinharz zusetzt (Walch 1997, S. 128 ff).

[506] Siehe Glossar: *162. Trementina*.

§ III

[8] Es wird noch ein anderer Firnis hergestellt, der Goldlack heißt und dazu dient, eine versilberte Sache ganz und gar vergoldet erscheinen zu lassen. Ein Pfund Leinöl und eine geschälte Knoblauchknolle gibt man in einen neuen glasierten Topf mit weit größerem Fassungsvermögen, (da das Öl sehr hoch ansteigt, wenn es heiß wird), und kocht es auf schwachem Feuer, bis die Knoblauchzehen versengt sind. Dann nimmt man sie heraus und gibt ein Pfund Pinienharz, eine Unze Aloesaft, eine Unze Lithargyrium[507], noch eine Unze Sandarak und eine [Unze] Kolophonium zu, (wobei bemerkt sei, dass alles sehr rein sein muss), und so wird alles zusammen langsam auf gelindem Feuer nach und nach gekocht. Hat sich alles aufgelöst und ist eins geworden, nimmt man mit einem sauberen Messer ein Tröpfchen heraus, verstreicht es mit dem Finger, und wenn es dickflüssig ist und die Farbe von durchscheinendem Gold hat, ist es schon perfekt, und falls nicht, muss man den Firnis weiter kochen lassen.

Goldlackfirnis

[9] Für den Gebrauch stellt man das versilberte Stück, das vergoldet werden soll, zusammen mit dem besagten Firnis in die Sonne. Wenn beide recht warm geworden sind, trägt man den Goldlack mit einem steifen oder gestutzten Bundpinsel schön dünn auf, sodass er sehr gleichmäßig und transparent wird. Falls ebene Flächen vorhanden sind, kann man diese mit dem sauberen Handballen abklopfen, um den Lack noch gleichmäßiger zu machen. Ist diese Schicht getrocknet, muss man dasselbe beim zweiten Auftrag wiederholen, wodurch die Farbe ausreichend kräftig wird. Wenn man ihn dann trocknen lässt, wird er derart goldfarben, dass die, die es nicht wissen, es nicht vom Glanzgold unterscheiden werden. Goldlack eignet sich besonders für Feierlichkeiten wie Einzüge von Königinnen, Beerdigungen, Heiligsprechungen und Ähnliches, wo versilberte Vasen, Karten und andere Verzierungen aus versilberter Kittmasse gemacht und mit diesem Firnis schnell und ohne hohe Kosten vergoldet werden.[508]

Art und Weise, den Goldlack zu gebrauchen

[10] Es gibt noch einen weiteren vortrefflichen Firnis, mit dem man den Lack, der aus Indien[509] kommt, imitiert. In ein halbes *cuartillo*[510] Weingeist schüttet man drei Unzen vom besten und reinsten gemahlenen Schellack. Das stellt man in einer Phiole in die Sonne, bis man sieht, dass er sich schon gut aufgelöst hat und alles eins geworden ist. Später filtert man ihn und bewahrt ihn in einer gut verschlossenen Phiole auf.

Lackfirnis

[11] Will man diesen Firnis verwenden, muss das Stück, das mit Lack versehen werden soll, sehr glatt sein. Sonst muss man es grundieren, so als ob man es glanzvergolden wollte. Soll der Lack schwarz sein, macht man ihn mit Russschwarz, das zunächst trocken auf der Reibplatte gerieben, im selben Firnis aufgelöst und in zwei oder drei Schichten auf das Stück aufgetragen wird, (genauso verfährt man mit anderen Farben). Wenn der Lack fertig aufgetragen [und getrocknet] ist, muss man ihn tüchtig mit Tripel schleifen und nach Glätten mit etwas Wildleder polieren. So wird er glänzend wie ein Kristall. Sollen Blumen, Gesichter oder Verzierungen mit gemahlenem Gold vorgetäuscht werden, malt man sie mit demselben Firnis. Besser wird es aber

Wie man Lackfirnis gebraucht

Wenn Farben oder Gold in den Lackfirnis eingearbeitet werden sollen

---

[507] Wenngleich orthografisch von den anderen Erwähnungen leicht abweichend, dürfte es sich hier wieder um die Goldglätte handeln. Siehe Glossar: *107. Litarge*.

[508] Gemeint sind die im 17. Jahrhundert zahlreichen und aufwendigen ephemeren Werke, die Festdekorationen, die auch Pacheco erwähnt. Vizcaína hat eingehend die Verträge und Arbeitsbedingungen für diese Arbeiten untersucht. (Vizcaína 2006, S. 227-272).

[509] Nach Berger 1901, S. 65, kamen die asiatischen Lackarbeiten über Indien nach Europa.

[510] Flüssigkeitsmaß, das 0,504 l entspricht.

mit Gummi, das man anschließend mit dem Polierstein übergeht. Sollen sie
[Ag. 748] mit dem Firnis verarbeitet werden ist es notwendig die Farben feinstens mit Terpentingeist anzureiben, ansonsten mit gewöhnlichem Wasser, und anschließend muss man sie nochmals wie beschrieben firnissen, schleifen und polieren. Dieses kann man auf jedem Stein ausführen, wenn er schön glatt und geschliffen ist.

[12] Um weißen Lack herzustellen, bereitet man denselben Firnis zu, lediglich mit dem Unterschied, dass man anstatt des Kopals[511] die gleiche Menge gemandelte Benzoe [*menjui*] zugibt, damit er heller wird. Ist das Stück mit gut gemahlenem weißen Gips wie für Leimfarbenmalerei[512] (und nicht mit *yeso mate*) grundiert, schleift man mit dem Stein, führt in Tempera die gewünschten Arbeiten aus und firnisst und poliert anschließend zwei oder drei Mal, wie wir für den schwarzen Lack beschrieben. Meiner Meinung nach wäre es nicht schlecht, wenn man für den weißen Lack dem Gips noch mal soviel fein gemahlenes Bleiweiß zugibt, damit der Firnis ihn nicht verdunkelt.

Weißer Lack

[13] - *[19]* *[*Ätzgründe für Radierungen*]*

[Ag. 750]

§ V

[20] Da nun alles bezüglich der Firnisse abgehandelt ist, wäre es nicht unangebracht zu berichten, wie man den Firnis von einem Gemälde abnehmen kann, falls es von jemandem gefirnisst wurde, der nichts davon versteht. Vor allem, wenn der besagte Firnis milchig geworden ist, (wie es der Sandarakfirnis tut), oder wenn er nach dem Waschen mit Wasser ganz aschefarben geworden ist, was er in solchem Fall zu tun pflegt. Oder wenn einem die Freude am Gemälde verwehrt wird, weil er dick und glänzend ist – was die, die wenig wissen, für die größte Vollkommenheit halten. Aber das Gegenteil ist der Fall: Er soll Tiefenlicht und keinen Glanz haben. Zwei Metohden, den Firnis abzunehmen, sind mir zu Ohren gekommen, (obschon ich keine ausprobiert habe). Für die erste Methode nimmt man gewöhnliches Öl, schön heiß, aber nicht so, dass man sich daran verbrennt. Mit einem steifen Pinsel bestreicht man die Malerei (die ebenfalls warm sein soll) in Abschnitten, nicht alles gleichzeitig, bis sich der Firnis ablöst. Anschließend reinigt man mit Brot, und nach dem Abkehren streicht man heißes Nussöl und Terpentingeist auf und lässt das Gemälde vier oder sechs Stunden stehen, so dass es soviel davon aufsaugt, wie es mag. Danach reinigt man es mit einer Brotkrume. Dieses ist der perfekte Firnis, um alten Gemälden Tiefenlicht und Substanz zu verleihen, die die Zeit verzehrt hat.

Art und Weise, den Firnis eines Gemäldes abzunehmen

[Ag. 751]

[21] Andere meinen, dass das heiße Öl, (das man mit einem Öllämpchen aufträgt), anstelle der Bürste mit einer Zwiebelhälfte eingerieben werden solle. Jeder möge selber ausprobieren, denn ich habe darin keine Erfahrung.

Andere Methode, den Firnis von Gemälden abzunehmen.

[22] Die andere Methode, den Firnis einer Malerei abzunehmen, ist mit dem Scheidewasser[513] der Silberschmiede, womit man das Gemälde mit einem stumpfen Bundpinsel einreibt und Acht geben muss, die Farbe nicht

---

[511] Zwar schreibt Palomino hier *goma copal, g*emeint sein dürfte aber *goma laca* (Schellack), da Palomino Kopal vorher nicht für Lackarbeiten erwähnt. Siehe Glossar: *65. Copal*.

[512] Für die Grundierung von Leimfarbenmalerei nennt Palomino in Buch 6, Kapitel 5, *[4]*, *yeso pardo*, den dunkleren groben Gips, der laut Pacheco gebrannt und somit abbindefähig war. Der Hinweis „wie bei der Temperamalerei“ könnte also eher auf dessen Abbindefähigkeit zielen, da Palomino hier von „weißem“ Gips schreibt.

[513] *Agua fuerte de plateros* is acid, used by silversmiths, that is, nitric acid. (Veliz 1986, S. 216, Anmerkung 59). Nach Schmalhofer 1980, S. 168, verstand man im 17. Jahrhundert unter Scheidewasser allerdings mäßig konzentrierte Salpetersäure.

mitzureißen. Durch diese Operation trocknet [das Gemälde] sehr aus, und mit Nussöl und Terpentingeist kann man ihm die Tiefe zurückgeben. Auf diese Art und Weise wird es so, als wäre es gerade fertig gemalt worden.

§ VI

[23] Bei der Arbeit kommt es auch vor, einfache Dinge matt zu vergolden. Damit man keinen Vergolder rufen muss, ist es gut zu wissen, wie man das macht. Soll es aber Glanzgold sein, rate ich dem, der kein Vergolder ist, davon ab, da die Grundierungen und andere Faktoren so anfällig sind, dass man schnell ein Werk zunichte macht. Die üblichste Art, matt zu vergolden, besteht darin, das zu vergoldende Werk zunächst mit warmem, nicht zu starkem Hautleim und anschließend mit fein in Öl angeriebener *imprimación* zu bestreichen, (es sei denn, es handelt sich um Stein, Eisen oder anderes Metall, Glas oder Kristall, denn in diesen Fällen kann das Anlegemittel natürlich ohne weitere Vorbereitungen aufgetragen werden). Ist diese trocken, trägt man das Anlegemittel schön dünn und gleichmäßig auf, so dass es nirgends zu dick ist. Beim Auftragen soll es nicht dickflüssig sein, sondern eher dünn und fließend, damit sich keine Spuren der Pinselhaare abzeichnen. Ich setze voraus, dass das Stück sehr glatt ist, denn wenn es das nicht ist, muss man es zunächst verspachteln und wie bei der Leimfarbenmalerei gut grundieren, und nachdem es mit abgenützter Fischhaut geschliffen ist, muss man den Hautleim auftragen und mit dem Übrigen wie beschrieben fortfahren.

Verschiedenen Arten matt zu vergolden

[24] Ist das Anlegemittel aufgetragen, muss man abwarten, bis es klebrig wird. Ist es das, legt man das Gold auf. Falls die Fläche groß ist, so dass ganze oder halbe Blätter passen, legt man diese zwischen Kärtchen, entweder französische Spielkarten oder aus *papel imperial* gefertigte, die etwas kleiner als eine Karte oder eineinhalb mal so groß wie das Goldblatt sind, so dass ein Goldblattrand, so breit wie die Kante eines *real de a ocho*, aus den Kärtchen herauslugt. Und zwar mit dem Ziel, dass wenn man mit dem Rand des Kartchens leicht das Anlegeöl berührt, der Rand des Blattes daran kleben bleibt, und wenn man dann die Karte zurückzieht, es schön gespannt wird. Anschließend drückt man es mit der Baumwolle an und poliert es sanft. Mit den halben Blättern verfährt man genauso. Die Viertelblätter oder andere kleinere Stücke müssen mit einem Baumwollfaserflöckchen angelegt werden, das man ein klein wenig mit dem Mund befeuchtet, damit es das Gold aufnehmen und anlegen kann. Hat das Anlegeöl einen schönen Glanz, wird das Gold leuchtend als wäre es Glanzgold.

Wie und wann man das Gold auf das Anlegemittel setzten soll

[Ag. 752]

[25] Ist die Vergoldung auf Holz, das gut geschliffen und glatt ist, reicht ein Anstrich mit starkem *tajada*-Leim, der richtig flüssig sein muss, damit die Oberfläche glänzend wird. Darauf kann man später das Anlegeöl auftragen und mit dem Übrigen wie beschrieben fortfahren. Hat man es jedoch eilig, kann man eine ganz dünne Schicht Terpentingeistfirnis auftragen, und wenn diese dann klebrig wird, (was schnell geschieht), muss man das Gold anlegen. Genauso kann man auf allen festen Materialien, wie Eisen, Glas, Bronze etc. verfahren, nämlich ohne weitere Grundierung den Firnis auftragen und darüber vergolden. Dasselbe, was vom Gold gesagt wurde, versteht sich auch für Silber.

Andere Art und Weise, matt zu vergolden

[26] Wenn man aber irgendwelche Buchstaben auf ein in Leimfarben oder Fresko gemaltes Werk schreiben will, müssen diese, nachdem man sie vorgezeichnet hat, mit heißem und nicht zu dünnem Hautleim bestrichen werden. Darüber trägt man den Firnis auf und kann sie dann vergolden. Ich gehe davon aus, dass all das Beschriebene abgekürzt werden kann, denn man kann es auch mit dem gewöhnlichem Anlegeöl machen; aber das trocknet langsamer und der Terpentingeistfirnis schneller, denn schon in

Goldene Buchstaben auf Tempera oder Fresko

weniger als einer halben Stunde ist er fertig zum Vergolden. Das Anlegemittel benötigt im Winter mindestens einen Tag und im Sommer einen halben.[514]

Silber- oder Goldverzierungen auf Taft

[27] Es werden auch oft mancherlei Verzierungen oder Buchstaben auf Taft oder dünner Leinwand gewünscht, ohne letztere dabei zu beflecken. Das gelingt mühelos mit einem Anlegemittel aus starkem Hautleim und Honig zu gleichen Teilen, indem man das, was versilbert oder vergoldet werden soll, mit dem besagten Anlegemittel bestreicht. Wenn dieses dann geliert oder fest wird, muss man das Gold oder Silber sanft mit Baumwolle anlegen, ohne zu drücken oder zu reiben, bis es getrocknet ist. Dann kehrt man es ab, und das ist alles. Bestenfalls kann man noch mit einem spitzen Kielpinsel und der Farbe des Taftes die Konturen beschneiden. Auf weißer Leinwand kann man es auch mit gemahlenem, in Gummi gelöstem Kohlenschwarz konturieren, da Schreibtinte nicht ratsam ist, weil sie die Leinwand durchtränken würde.

§ VII

Art und Weise, das Ölanlegemittel für Mattvergoldung herzustellen

[28] Da wir schon von dem Ölanlegemittel für Mattvergoldung sprachen, ist es angebracht zu beschreiben, womit und wie dieses hergestellt wird. Die beste und üblichste Art ist, es aus alten Farben herzustellen, und zwar aus den Farbresten, die beim Reinigen der Palette anfallen und die je ranziger desto besser sind. In einer Suppenschale oder einem glasierten Schmortopf kocht man sie auf der Glut noch mal auf und gibt ein wenig Trockenöl[515] zu, bis sie durchtränkt und flüssig sind. Nachdem sie in der Glut richtig durchgekocht, umgerührt und mit einem Löffel zerdrückt sind, nimmt man sie beiseite. Wenn sie sich gesetzt haben, muss man sie durch ein Filtertuch aus engmaschiger Seide auf die Reibeplatte passieren oder durch ein dünnes Tüchlein, das man mit einem Messer gut auspresst. Falls nötig, soll man sie danach noch mal fein reiben, womit das Anlegemittel fertig ist. Es sei darauf hingewiesen, dass es schön dünn sein muss. Falls es das nicht ist, muss man etwas mehr Trockenöl zugeben, denn zum Gebrauch darf man mit nichts anderem als damit benetzen. Ist es fertig, bewahrt man es in einem glasiertem Schmor- oder Kochtopf auf, den man mit einem Papier gut verschließt, damit es weder Staub noch Flusen aufnimmt, was alles sehr schädlich ist. Zum Gebrauch muss es nicht erwärmt werden. So kann man es sehr lange Zeit aufbewahren.

[Ag. 753]

Andere Art und Weise, öliges Anlegemittel zum Vergolden oder Versilbern herzustellen

[29] Für den Fall, dass man keine alten Farben hat, kann man es aus italienischer Umbra, Bleiweiß und hellem Ocker mit etwas Mennige herstellen, alles feinstens mit Leinöl angerieben. Anschließend mischt man alle zu einem Farbton zusammen, den man kocht, dann gibt man ein wenig Sikkativ zu, bis es bedeckt ist, rührt um und lässt es noch mal schön kochen. Danach ist das Anlegemittel fertig, und es braucht nicht gefiltert zu werden, sondern kann gut verschlossen, wie beschrieben, aufbewahrt werden.

Wichtige Beobachtungen für Wappen.

§ VIII

[30] – *[34]*.

[514] In seiner Kuppelausmalung in Valencia ist wachshaltiges „Mordant“ nachgewiesen, dessen Zubereitung er in Buch 6, Kapitel 5, *[37]* beschreibt.
[515] Siehe Glossar: *150. Secante*.

Buch IX, Kap. XVI
Herstellung und Geheimrezepte von einigen der künstlichen Farben, die in der Malerei verwendet werden

[Ag. 754]

§ I

[1] Zu Recht wird das Ultramarinblau aufgrund seiner adeligen Abstammung vom Edelstein Lapislazuli, aus dem er sich zusammensetzt, bevorzugt. Seine Herstellung ist folgendermaßen: Zunächst muss der Stein kalziniert werden. Das geschieht indem er in einem Gefäß aus Ton oder Eisen zum Glühen gebracht wird. Danach löscht man ihn mit sehr starkem Essig in einem neuen, glasierten Kochtopf, den man fest und luftdicht verschließt. Anschließend muss er in einem Mörser aus Eisen oder aus Porphyr (wie ihn die Apotheker zu haben pflegen) zerstoßen und jegliche Schlacke, falls vorhanden, entfernt werden. Sobald er getrocknet und fein gerieben ist, passiert man ihn durch ein Sieb oder Haarsieb und reibt ihn mit einer Mischung von Branntwein und Leinöl zu gleichen Teilen oder nur mit Nussöl auf einer robusten *vihuela*-Reibeplatte an, bis er so wie beabsichtigt ist.

Ultramarinblau: Wie man es aus Lapislazuli gewinnt

[2] Nachher macht man einen Teig oder einen Pastille aus dreieinhalb Unzen Harz, zwei Unzen Mastix, zwei weiteren Unzen Venezianerterpentin, drei Unzen gutem Kolophonium, fünf Unzen Jungfernwachs (ungebleichtes Bienenwachs, das noch nicht verwendet wurde) und drei Unzen Leinöl. Die Harze und der Mastix werden ein wenig zerstoßen und zunächst zusammen mit dem Wachs geschmolzen, dann gibt man das Restliche hinzu.

Pastille für das Ultramarinblau: Wie und woraus sie hergestellt wird

[3] Diese Mengen gelten für ein Pfund Gestein (in diesem Verhältnis lassen sie sich für eine mehr oder weniger große Menge anpassen) und werden auf schwacher Flamme in der beschriebenen Art geschmolzen. Wenn sie unter tüchtigem Rühren gänzlich eins geworden sind, gibt man einige Tropfen davon in kaltes Wasser, um zu sehen, ob es schon fertig ist. Erstarren sie, ist die Masse tauglich. Man nimmt sie vom Feuer, seiht sie durch ein Stück feinen Stoff oder ein Sieb und lässt sie ruhen, bis sie nicht mehr qualmt, gibt sie in kaltes Wasser, wo man sie mit einem Löffel oder großem Spatel vereint und zusammengedrückt, um zu sehen, ob sie schon fertig ist, denn sie darf nicht zu hart und nicht zu weich sein. Anschließend reinigt man den Topf, gibt die Masse wieder hinein und stellt ihn auf schwache Flamme. Wenn sie geschmolzen ist, gibt man allmählich das Ultramarin zu und rührt das Ganze gut um, bis alles eins geworden ist. Dann nimmt man es beiseite und hört nicht mit dem Rühren auf, bevor es eindickt, damit es sich nicht am Boden absetzt.

[Ag. 755]

[4] Ist das getan, lässt man es eine Woche oder länger, gut verschlossen und geschützt an einem Ort, an dem es keinen Staub annimmt, stehen. Danach legt man den Teig in lauwarmes Wasser, und nach einer Weile, wenn er etwas Wärme angenommen hat, drückt und presst man ihn mit dem Löffel oder dem Spatel gegen die Wand des Topfes (einer Waschschüssel oder eines Porzellans), und wenn die Farbe anfängt auszutreten, muss man fortfahren. Ist das nicht der Fall, muss man heißeres Wasser zugießen, bis es geschieht. Es sei darauf hingewiesen, dass die erste Tinktur, die im Wasser austritt, die beste Qualitätsstufe ist und in einem glasierten Topf beiseite gestellt wird. Hat sich die Farbe absetzt, gießt man das Wasser ab, bis die Farbe allein zurückbleibt und trocknet. In der gleichen Art und Weise fährt man fort die zweite und dritte Qualitätsstufe herauszulösen, bis der reine Teig, ohne blaue Farbe, zurückbleibt.

Ultramarinblau: Wie man es aus dem Teig oder der Pastille[516] herauslöst

[516] In den Editionen von 1947 und 1988 steht fälschlicherweise *papel,* in der Erstausgabe, der Ed. von 1797 und 1944 *pastel.*

[5] Von diesem Geheimrezept kann ich versichern, dass ich es selber wortwörtlich ausprobiert habe und dass es gut gelingt. Ich muss allerdings sagen, dass von jeder Unze Stein im Rohzustand nach den genannten Vorgängen schätzungsweise nicht mehr als ein *adarme*[517] Ultramarinblau herauskommt. Es sei denn, ein anderer ist geschickter oder hat mehr Glück. Aber wenn es allen so ergeht, wundere ich mich nicht, dass es so teuer verkauft wird.

§ II

[6] Es folgt nun die Art und Weise, feines Karmin herzustellen - wenngleich ich es nicht selbst ausprobiert habe. Hierfür muss man größere Mengen Aschenlauge[518], am besten aus Steineiche, Aschenkraut und Salzkraut ansetzen. Kocht man diese Dinge lange in reichlich Wasser, wird die Lauge so kräftig, dass sie stark sticht, wenn man davon auf die Zunge gibt. Dann muss man drei oder vier Töpfe oder eine *azumbre* [entspricht 2,016 l] der besagten Lauge in einen neuen Topf gießen, den man auf starkes Kohlenfeuer stellt. Wenn es richtig heiß ist, gibt man nach und nach ein Pfund Tuchscherwolle, Scharlachtuchreste, Scharlachzeug oder dergleichen Dinge in den Topf, weicht sie mittels eines Stabs ein und lässt bei schwacher Hitze weiterkochen, bis die Lauge den Farbstoff aus der Tuchscherwolle oder den Stoffresten schön extrahiert. Zum Prüfen empfiehlt es sich, einen Stoffrest herauszunehmen und, nachdem man ihn ausgerückt hat, in kaltes Wasser zu legen. Wenn er keine Farbe mehr hat, nimmt man den besagten Topf vom Feuer. Ist aber doch noch etwas Farbe daran zu erkennen, kocht man weiter. Nachdem man die Lauge vom Feuer genommen hat, filtert man sie durch ein nicht sehr engmaschiges Sackleinen oder einen Leinenschlauch, den man zuvor in die genannte Lauge taucht.

Feines Karmin: Wie es hergestellt wird

[Ag. 756]

[7] Anschließend nimmt man einen Waschtrog oder eine glasierte Waschschüssel, in der sechs Unzen Alaun in ebenso vielen Suppenschalen Wasser gut gelöst vorbereitet sind und gießt von dieser Lauge[519] nach und nach in die Tinktur des anderen Waschtrogs. Dabaei rührt man das Ganze tüchtig und ohne Unterlass solange, bis Schaum entsteht. Dann gießt man keine Alaunlösung mehr zu und lässt es stehen. Nach dem es gruht hat, muss man reichlich heißes Wasser zugießen, mit dem Stab tüchtig umrühren und es für die Dauer einer Stunde oder länger sich wieder setzen lassen. Sieht man dann die ganze Farbe ausgefällt am Boden liegen und das klare Wasser darüber, muss man solange dekantieren und Wasser nachgießen, bis dieses klar ist. Falls das Wasser noch etwas Farbe hat, gießt man mehr Alaunsteinlösung zu. Den Bodensatz passiert man, wie zuvor beschrieben, durch einen Leinenschlauch, der aber engmaschiger ist. Sollte das austretende Wasser immer noch farbig sein, muss es nochmals durch den Schlauch passiert werden, bis es klar herauskommt oder nicht mehr herauskommt, weil die Farbe schon dick wie Leim geworden ist. Dann nimmt man die Farbe aus dem Schlauch und füllt sie in eine unglasierte Schale, die einen schön breiten Boden haben muss und deren Rand ein oder zwei

---

[517] Ein Quäntchen sind 1,79 g.

[518] In holzarmen Gebieten im Mittelmeerraum in Meeresnähe gewann man komplexe Alkalikarbonate vornehmlich aus (sodahaltigen) Salzkräutern der *Chenopodiaceae* und *Euphorbiaceae* (Brachert 2001: Eintrag *Aschen*). In Spanien wurden Salzkrautpflanzen an der Küste zwischen Valencia und Málaga angebaut. Die durch Verbrennung gewonnenen Alkalikarbonate waren für die Glas- und Seifenherstellung sowie in der Textilfabrikation in ganz Europa geschätzt. Erst im 19. Jahrhundert wurde die Sodaasche von der künstlichen Soda verdrängt (Mora-Figueroa 1998, S. 310).

[519] Zwar schreibt Palomino Lauge (*lejía*), die Alaunlösung reagiert aber sauer.

Fingerbreit höher ist, stellt sie in den Schatten und schneidet sie, bevor sie trocknet, mit einem Messer in kleine Ziegelchen. Wenn diese getrennt sind, legt man sie auf ein Brett oder ein Sieb solange in den Schatten, bis sie ganz getrocknet sind. Um der Masse mehr Körper zu geben, fügen manche ein wenig Weizenstärke[520] zu, die sie gut mit der Masse verrühren, bis sie eins geworden sind. Es sei darauf hingewiesen, dass jedes Pfund Tuchscherwolle durch zwei Unzen Koschenille ersetzt werden kann, wenn keine Tuchscherwolle, Scharlachtuchreste oder Scharlachzeug zur Hand sein sollten.

[8] Andere machen die Lauge aus zwei Teilen Rebholzasche und einem Teil Ätzkalk. Davon stellen sie drei Sude her, die sie anschließend zu einem vereinen, der weder zu stark noch zu schwach ist, und diesen verwenden sie zum selben Zweck.

[9] Wenn man aber hochfeinstes Karmin wie das aus Venedig herstellen will, muss man eine *azumbre* [Flüssigkeitsmaß, 2,016 l] Weinrebenlauge, wie soeben beschrieben, nehmen und in einen neuen Topf zum Kochen auf ein angemessenes Feuer stellen. Wenn sie dann zu kochen beginnt, muss man sie vom Feuer nehmen und anderthalb Pfund Schellack und noch mal soviel *grana* oder Koschenille in Körnern hinzufügen. Das lässt man über Nacht als Aufguss stehen und rührt ab und zu oder so oft wie möglich um. Am Morgen filtert man es durch ein Sackleinen, das man sehr gut ausdrückt. Zu dem, was herauskommt, gießt man von der Lösung (der beschriebenen Alaunsteinlösung) zu und rührt, bis sich Schaum bildet. Danach füllt man alles in den Schlauch aus engmaschigem rohem Leinen, damit die Farbe darin verbleibt und das Wasser herauskommt. Für das Übrige muss man das oben Gesagte befolgen, nur dass man die Masse anstatt in kleine Ziegelchen zu schneiden, daraus kleine Linsen formt, indem man mit der Messerspitze ein wenig herausnimmt und auf ein Papier abschüttelt, bis sie aufgebraucht ist.

Hochfeinstes Karmin aus Venedig

Art und Weise, kleine Linsen aus dem Karmin zu machen

[Aα. 757]

§ III

[10] Es folgt nun der Zinnober, der eine höchst nützliche und notwendige Farbe für die Malerei ist. Zwar ist es wahr, dass es ihn als Mineral gibt, den die Quecksilberminen in besonders leuchtenden Adern an den Verbindungsstellen der rohen Steine hervorbringen, aber trotzdem ist der künstliche sehr viel schöner. Dieser besteht aus Schwefel und Quecksilber und wird folgendermaßen hergestellt: Man nimmt ein Pfund in winzige Stücke zerstoßenen Schwefel, den man in einen neuen glasierten Kochtopf gibt, auf gelindes Feuer stellt und mit einem Stäbchen umrührt, bis alles gut geschmolzen ist. Dann muss man mit einem zum Röhrchen gefälteltem Papier nach und nach bis zu einem halben Pfund Quecksilber einfüllen, während man unaufhörlich rührt, bis alles gleichmäßig miteinander vermengt ist. Damit die Dämpfe (die sehr schädlich sind) einen nicht verletzen, ist es ratsam, sich einen Glashelm aufzusetzen (die es extra für diesen Zweck angefertigt gibt). Wenn alles gut miteinander vermengt ist, nimmt man es vom Feuer und lässt es abkühlen. Dadurch wird die Masse sehr hart, und um sie aus dem Topf rausholen zu könne, muss man diesen zerbrechen. Ist das getan, mahlt man soviel von der Masse, wie man in eine entsprechend große Phiole einführen kann, die man anschließend in Töpfererde und Stroh packt, damit sie nicht zerspringt oder umfällt. In die Öffnung muss man einen Zapfhahn aus Eisen oder Messing stecken, der fest sitzt und ebenfalls mit Töpfererde bestrichen werden muss. In der Mitte muss er eine Öffnung von der Größe einer Linse haben, die zum Atemn dient und durch die man einen ausreichend dicken

Mineralischer Zinnober: Wo man ihn findet

Künstlicher Zinnober: Woraus er sich zusammensetzt und seine Herstellung

Vorsichtsmaßnmahme, damit die Dämpfe des Zinnobers bei dessen Herstellung nicht verletzen

[520] Nach dem DRAE 1726 wird *almidón* aus Weizen (*trigo*) hergestellt.

Eisendraht zum Umrühren der Masse einführen kann. Sobald die Töpfererde getrocknet ist, stellt man die Phiole in die noch etwas glimmende Asche, so dass sie bis zum Hals bedeckt ist, und dann muss man die Asche entflammen, jedoch gelinde, und man wird sehen, dass zunächst ein schwarzer Rauchfaden aus dem Loch im Zapfhahn austritt, danach weißer, an dritter Stelle gelber und an vierter Stelle roter. Wenn man dieses Zeichen sieht, muss man das Feuer zur Seite schieben, die Asche entfernen und zuletzt die Phiole beiseite nehmen und abkühlen lassen. Wenn sie abgekühlt ist, muss man sie zerbrechen, und man findet den vollkommensten Zinnober vor. Es sei darauf hingewiesen, dass während der Zeit im Feuer die Masse ab und zu mit dem besagten Draht umgerührt werden muss. Dieses Geheimrezept ist wunderbar, und ich kann sagen, dass es wortwörtlich erprobt ist.

§ IV

[11] Sprechen wir nun vom Bleiweiß, welches das Brot der Ölmalerei ist, denn ohne Bleiweiß kann man nicht malen, weil es den Lichtabstufungen aller Farben, Inkarnate und weißen Gewänder beisteht. Nun, es wird aus nicht sehr dicken Bleiplatten hergestellt, die man in ein glasiertes Tongefäß über quergelegte Stäbe platziert, unter die man eine große Menge Essig füllt, der die Platten jedoch nicht berühren darf. Danach verschließt man die Öffnung des Gefäßes fest mit einem passenden Brettchen, bestreicht es mit Gips und stellt es für die Dauer eines Monats in den Mist, damit es ein wenig der Wärme teilhaftig wird. Nach Ablauf dieser Zeit muss man es öffnen und findet das Bleiweiß auf den Blechen und auf dem Boden des Gefäßes vor. Wenn man das eine abkratzt und das andere zusammenkehrt, kann man denselben Vorgang solange wiederholen, bis das Blei aufgebraucht ist. Wenn man dann alles zusammen hat, muss man es in klarem Wasser waschen. Hat es sich gesetzt, gießt man das Wasser ab, kann es in Tassen oder glasierte Töpfe, die es als Backformen gibt, füllen und formt kleine Zuckerhüte wie die, die aus Venedig zum Gebrauch in der Malerei kommen. Falls man große Mengen herzustellen hat, kann man dafür einen glasierten Tonkrug nehmen und in allem Übrigen wie beschrieben verfahren.

Bleiweiß: Wie und woraus es hergestellt wird

[Ag. 758]

[12] Helles *génuli* kann man sehr leicht aus Bleiweiß herstellen, indem man dieses, wenn es wenig ist, auf dem Feuerschüreisen in kleinen Stücken brennt, und wenn es viel ist, in einem glasierten Schmortöpfchen. Wenn es dann schön gelb ist, muss man es aus dem Feuer nehmen. Nicht nur für gelbe Gewänder, sondern auch für leuchtende Inkarnate ist es wunderbar.

Helles Bleigelb, hergestellt aus Bleiweiß

[13] Auch Mennige oder Bleirot kann man aus Bleiweiß herstellen, wofür man die gewünschte Menge nimmt, und nachdem sie zerkleinert ist, in einen gut verschlossenen, mit Mist und Töpferton bestrichenen Glasbehälter schüttet. So stellt man es für eine Nacht in einen Glasofen mit zurückstrahlender[521] Hitze. Wenn man es am nächsten Morgen herausnimmt und abkühlen lässt, findet man die Mennige in ganzer Vollkommenheit vor. Allerdings habe ich es nicht selbst ausprobiert, und man könnte den Versuch im Brotofen machen.

Bleirot oder Mennige, aus dem Bleiweiß hergestellt

§ V

[14] Die Herstellung des Grünspans (der manchenorts *verdete* genannt wird) soll nicht ausgelassen werden. Er wird aus großen Kupferblechen, je nach der Menge, die man zu fertigen wünscht, hergestellt, die mit kochendem Weinmost, wie beim Bleiweiß beschrieben, angesetzt werden. Jedoch kann

Grünspan oder *verdete*: Wie und woraus es gemacht wird

[521] "Reverberieren heißt eine Flamme von Holz oder Kohlen in einen Ofen digerieren oder wenden, daß sie vermittelst eines aufgesetzten Daches oder Deckels auf die Materie wieder zurückfallen muß." (Brachert 2001:Eintrag *reverberieren*).

das Gefäß ein Fass oder ein Kübel aus Holz sein. Gut verschlossen und mit Töpfererde bestrichen muss man es zehn Tage so stehen lassen, danach öffnen, die Platten oder Bleche herausnehmen, den grünen Rost abkratzen, sie noch das eine oder andere Mal hineinstellen und dasselbe wiederholen, bis sie aufgebraucht sind. Aber es sei darauf aufmerksam gemacht, dass nach der ersten Ausbeute immer etwas starker Essig zugegeben werden muss. Manche machen es sogar nur mit Essig, in Übereinstimmung mit dem, was wir für das Bleiweiß sagten. Danach tut man alles zusammen und reibt es auf der Reibeplatte mit Essig, und wenn daraus eine weiche Masse geworden ist füllt man diese in Kuhblasen, wo man sie trocknen lässt und sie aufbewahrt.

Andere Art, Grünspan zu machen

[15] Andere schütten große Menge von Kupferspänen in starken Essig, soviel, dass dieser sie gut bedeckt. In dieser Art in einem glasierten Topf angerichtet, verschlossen und mit Töpfererde bestrichen, lässt man ihn fünfzehn oder zwanzig Tage im Mist stehen, und danach findet man alles in Kupfergrün verwandelt vor. Sollte etwas [Essig] übrig geblieben sein, gießt man ihn weg und bewahrt den Rest wie beschrieben auf. Es ist nicht nötig, ihn zu mahlen, da alles gleichmäßig umgewandelt ist. Falls nicht, muss man noch mal sehr starken Essig hinzufügen und hinterher, wie beschrieben, wieder verschließen. Sind weitere fünfzehn Tage verstrichen, öffnet man den Topf und sammelt den Grünspan ein.

[Ag. 758]

Orseille und ihre Eigenschaften

[16] Um das Werk zu vollenden, möchte ich an die Orseille erinnern, die nur wenigen bekannte dunkelviolette Farbe, die ausgezeichnet für *iluminaciones* und zum Schattieren von Zeichnungen ist. Wenngleich ich auch ihre Herstellung schildern könnte (was mit dem Saft der dunkelvioletten Lilien und Alaunstein geschieht) ist dies nicht meine Absicht, sondern eine außerordentliche Verwandlung aufzuzeigen, die sie durchmacht, und zwar, dass sie sich in Karminfarbe oder Drachenblut verwandelt, wenn man ihr anstatt Wasser sauren Zitronensaft zugibt. Also aus einer einzigen Farbe werden zwei, und beide können für *iluminaciones*, Miniaturmalerei und Zeichnungen verwendet werden.

Verwandlung der Orseille in Karminrot

SOLI DEO DECUS, ET GLORIA
FINIS

Kurzzusammenfassung der beschriebenen Maltechniken

Die beiden neuen und für den spanischen Barock charakteristischen Maltechniken waren die Ölmalerei auf Leinwand und die Freskomalerei. Die althergebrachten Techniken, wie Leimfarben und Ölmalerei auf Wänden, Tüchleinmalerei, Buch- und Miniaturmalerei, blieben weiterhin in Gebrauch. Das bestätigen die detaillierten technischen Erläuterungen und Anweisungen der drei Autoren. Pacheco erläutert zudem die Fasstechniken polychromer Holzskulpturen. Neben den rein materialtechnischen Kapiteln geben Pacheco und Palomino detaillierte Anweisungen zur Blumen-, Früchte-, Landschafts- und Portraitmalerei.

Der zeitliche Abstand zwischen Carducho und Pacheco, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig waren, und Palomino, der in der zweiten Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts aktiv war, spiegelt sich in technischen Neuerungen wider, die Palomino benennt. Interessanterweise stellt er sie stets den „alten Techniken" gegenüber, so dass die Entwicklung deutlich wird. Betroffen sind der hölzerne und der textile Bildträger und die entsprechenden Grundierungen, ferner Malöle, Firnisse und die Freskotechnik.
Da Künstlermaterial seit dem 16. Jahrhundert gebrauchsfertig zu kaufen war, gingen das Wissen über die Ausgangsmaterialien und deren Zubereitung sowie das Wissen um ihre Qualität im Laufe des 17. Jahrhunderts verloren. Während Carducho und Pacheco die Kenntnisse noch voraussetzen konnten, weist Palomino wiederholt auf den Verlust hin und versucht durch detaillierte Herstellungsbeschreibungen von Pigmenten, Pinseln, Zeichenkohle etc. Abhilfe zu schaffen.
Da die beschriebenen Maltechniken bei allen drei Autoren weitgehend übereinstimmen, werden sie im Folgenden kurz zusammengefasst, mit Hinweisen auf Unterschiede oder Abweichungen in technischer und terminologischer Hinsicht.

Konzeptuelles Vorgehen

Alle drei Autoren sind sich einig, dass im Unterschied zur manuellen Tätigkeit im Handwerk eine wertvolle künstlerische Leistung nur durch die schöpferische und intellektuelle Leistung erbracht werden kann, die eingehendes Studium und wissenschaftliche Bearbeitung des Stoffes sowie Skizzen, Entwürfe und Detailstudien umfasst.[522]
Die umfangreiche Vorarbeit lässt sich an Carduchos Auftrag der Kartause in El Paular für 54 großformatige Leinwandgemälde zum Leben des Hl. Bruno nachvollziehen.[523] Im Vertrag von

[522] Pacheco, Kapitel 1, *[2]* und *[5]*; Carducho, 8. Dialog, *[3]*; Palomino, Buch 5, Kapitel 1, *[1]-[4]*; auch Veliz 1998.
[523] Siehe hierzu Werner Beutler, *Vicente Carducho in El Paular*, 1997.

1626[524] steht unter Punkt 1, dass die Gemälde nach bereits festgesetztem Maß und schriftlicher ikonographischer Anweisung des Auftraggebers, Prior Juan de Baeza (+1641), auszuführen seien. In knapper Form ist das jeweilige Thema mit den darzustellenden Personen und dem Handlungsort erläutert.[525] Für das bildnerische Gestalten hat Carducho auch Fremdvorlagen verwendet, wobei er nachweislich verschiedene Details und ganze kompositorische Elemente übernommen hat.[526] Gemäß Punkt 5 des Vertrags fertigte er eigenhändig Zeichnungen an, die er anschließend dem Prior zur Genehmigung vorlegte. Auf einigen der erhaltenen Zeichnungen befinden sich handschriftlich vermerkte Änderungswünsche des Priors, denen in den fertigen Bildern Rechnung getragen wurde.[527] Neben den Vorzeichnungen[528] und Detailstudien[529], haben sich auch kleine farbige Entwürfe auf Leinwand erhalten, die sich heute im Louvre und in der Sammlung Contini-Bonacossi in Florenz befinden.[530] Pacheco beschreibt, wie er farbige Gesamtskizzen in Öl anfertigt.[531] Von Palomino ist eine farbige Ölskizze auf Leinwand für sein Kuppelfresko in Valencia erhalten.[532]

Ölmalerei

Den spanischen Malern war zwar Öl als Bindemittel[533] und Leinwand als Bildträger bekannt, neu war aber die Kombination von Ölmalerei und farbig grundierter Leinwand, wie sie in Venedig üblich war. Die Verbreitung dieser neuen Maltechnik, die die hispano-flämische Tradition ablöste, wurde vom Hof gefördert, der sowohl italienische Kunstwerke kaufte als auch italienische Künstler im Escorial beschäftigte.[534] Zudem übte El Greco, der sich 1576 in Toledo niedergelassen hatte, großen Einfluss auf die spanischen Künstler aus. Beeindruckt von der besonderen Chromatik, den Pastositäten, Lasuren und sichtbaren Pinselstrichen sowie den naturgetreuen Raum- und Lichteffekten der venezianischen Malweise, erkannten die spanischen Maler, dass sich die Wirklichkeit weit besser und überzeugender darstellen ließ.
Die Kunsttheoretiker hingegen bewerteten den neuen Malstil Anfang des Jahrhunderts überwiegend negativ, da sie sich noch der Renaissance und der Vorrangstellung der Zeichnung

[524] Der Vertrag ist bei Cruzada Villaamil 1866, S. 84-85 publiziert.
[525] Die Anweisungen publizierte Delgado 1988-1999, S. 198-200.
[526] Delgado 1988-1999, S. 194 ff und Bustillo 2000, S. 108.
[527] Eintragungen auf manchen dieser Blätter zeigen, dass Baeza vornehmlich an weiblichen Figuren und Körperdarstellungen Anstoß nahm, so störte ihn z.B. eine Bettdecke, die den Körper des darunter liegenden Mönchs zu sehr erahnen ließ (Beutler 1997, S. 86).
[528] Beutler 1997, S. 172.
[529] Beutler 1997, S. 146.
[530] Beutler 1997, S. 192-194.
[531] Pacheco, Kapitel 1, *[4].*
[532] Sie befindet sich heute im Museum der Basilika *de la Virgen de los Desamparados* in Valencia.
[533] Erste Belege für die Verwendung von Öl für grüne und rote Lasuren finden sich bei Alfonso X el Sabio um 1250 (Bruquetas 2002, S. 319).
[534] Bruquetas 2002, S. 328.

gegenüber der Farbe verbunden fühlten.[535] Bei Carducho und Pacheco wird dieser Zwiespalt deutlich, wenn sie sich zu Tizians oder El Grecos Malweise äußern, die sie verächtlich *pintura de borrones* oder *pintura de manchas* („Fleckenmalerei“) bezeichnen. Mit borrones wurden neben „Flecken“ auch Entwürfe auf Papier[536] oder Farbskizzen auf Leinwand bezeichnet, was darauf deutet, dass der neue Malstil auch als unvollendet, als im Stadium der Untermalung verblieben und nicht ausgemalt betrachtet wurde. Pacheco und Carducho favorisierten die manieristische Malweise mit glatter Oberfläche und weichen Farbübergängen. Pacheco kritisiert namentlich El Greco, der seiner Meinung nach mit den Klecksen eine falsche Leichtigkeit und Geschicklichkeit vortäuschen wolle, die er aber in Wirklichkeit - so Pacheco - mühsam durch häufiges Überarbeiten erlange. Seine Kritik erinnert an Vasaris Bemerkungen zu Tizians Maltechnik und dessen Nachahmern, die auch van Manders übernahm.[537]

Zur selben Zeit thematisiert Fray Hortensio Felix de Paravicino, Dichter und Freund El Grecos, die *borrones* in einem Theaterstück.[538] Einen Prinzen lässt er darin sagen, er habe seinen Palast von einem Griechen malen lassen, der wegen der *borrones* vom „niederen und ignoranten Volk“ verachtet werde.[539]

Carducho, der sich in seinen Dialogos ebenfalls zur manieristischen Malweise bekennt, beweist mehr Offenheit für den neuen Stil. Er schreibt, dass die letzte und feine Bearbeitung dem Werk die Seele einhauche und dass man an den Pinseltupfern und Pinselstrichen die Könnerschaft erkenne. Auf den Gemälden des Zyklus' sind diese Tupfer und Striche zu sehen. Eine weitere Abkehr von der manieristischen Malweise stellen seine virtuosen Aussparungen der dunklen Grundierung auf den Gemälden für El Paular in Schattenbereichen dar, die er lediglich mit leichten Lasuren modellierte.

Leinwand

Da die einheimische Gewebebreite um 1620 zwischen 98 und 105 cm schwankte[540], griffen die Künstler für großformatigere Gemälde auf mittleuropäische Exporte zurück. Eine wichtige Rolle spielten dabei die aus Deutschland importierten Tischtücher, *manteles alemaniscos*, mit einer Webbreite von bis zu 210 cm. Häufig waren sie vertraglich vom Auftraggeber vorgeschrieben, um die ästhetisch störenden Nähte zu vermeiden.[541] Ab Mitte des 17. Jahrhunderts ist ein Wandel zu verzeichnen, denn nun wurden selbst für Großformate kleine Leinwandstücke

---

[535] In Spanien dauerte der Wettstreit zwischen Zeichnung und Farbe noch im 17. Jahrhundert an (Hellwig 1992, S. 87).
[536] Stevens 1706, Eintrag *borrón.*
[537] Van Mander 1916, S. 275, 23-25.
[538] Das Stück „*Gridonia, o cielo de amor vengado*“, wurde für das Hoftheater geschrieben und 1641 posthum veröffentlicht.
[539] H. V. Paravicino, Obras Pósthumas, Madrid 1641, S. 130.
[540] Bruquetas 2002, S. 261.
[541] Muro 1935, S. 67 und Vizcaína 2006, S. 199.

zusammengesetzt[542], sogar von Künstlern, für die finanzielle Aspekte keine Rolle gespielt haben dürften, wie Velázquez. Auf dem Gemälde Las Meninas verläuft eine Längsnaht mitten durch das Gesicht des Künstlerselbstporträts. Möglicherweise ist der kriegsbedingt erschwerte Handel mit dem nördlichen Europa dafür verantwortlich. Bezeichnend ist, dass Palomino ausführlich beschreibt, wie sich Nähte kaschieren lassen.[543] Die von ihm favorisierte Naht mit überwendlichem Stich ist an vielen spanischen Gemälden zu beobachten, auch an Carduchos großformatigen Gemälden für El Paular.

Carducho und Pacheco geben keine Auskunft über Art und Qualität der Leinwände. Palomino zählt zwar verschiedene Leinwandsorten auf, jedoch ohne Angaben zu Fasermaterial oder Webart. Leinwände nagelte man auf einen Spannrahmen und verschloss diesen rückseitig mit einer Holzplatte, oder spannte die direkt auf die Holztafel[544], um sie vor Wandfeuchtigkeit zu schützen.[545] Für beides gibt es sowohl erhaltene Beispiele als auch Dokumente (in Verträgen für Altargemälde wurde ein solcher Schutz häufig gefordert).[546]

Grundierung

Die Grundierungen setzten sich im spanischen Barock aus dem *aparejo* (einer leimgebundenen Gipsgrundierung oder wässrig gebundenen Schicht zum Porenfüllen) und der *imprimación* (einer farbigen, ölig gebundenen Schicht) zusammen. Die Untersuchungen von Carduchos Leinwandzyklus für El Paular ergaben allerdings eine Vielfalt an Grundierungen, ein- oder zweischichtige, wässrig oder ölig gebundene, deren Farben von Gelb über Rot bis Schwarz variieren.[547] Das Leinwandgemälde „Das letzte Abendmahl“ im Monasterio de la Encarnación in Madrid zeigt lediglich eine ölgebundene rotbraune Schicht direkt auf der Vorleimung.[548] Zudem hatten die spanischen Maler Anfang des Jahrhunderts kaum Erfahrungen mit Leinwandgrundierungen, was sich in dem Suchen und Experimentieren manifestiert. Pacheco schlägt verschiedene Methoden vor, von denen einige noch sehr an die klassische Holztafelgrundierung erinnern und andere dem neuen flexibleren Bildträger eher Rechnung tragen.[549] Als „beste Grundierung für Leinwände“ bezeichnet er jene, die aus einer Vorleimung und einer ölig gebundenen roten bis braunen Schicht besteht. Untersuchungen zufolge war diese die üblichste Grundierung in Sevilla im

---

[542] Bruquetas 2002, S. 272.
[543] Palomino, Buch 5, Kapitel 3, *[3]* und *[6].*
[544] Diese wurden mit derselben Sorgfalt wie die hölzernen Bildtafeln gefertigt (Bruquetas 2002, S. 273-284).
[545] Pacheco, Kapitel 5, *[3].*
[546] Bruquetas 2002, S. 273-284.
[547] Atelierbesuch bei Anna Parra, Charo Fernandez und Marta Sánchez, den vom Prado beauftragten Restauratorinnen, Madrid, Feb. 2007.
[548] Untersuchung im Zuge der Restaurierung von 2004 im Patrimonio Nacional.
[549] Diese Vielfalt ist auch bei de Mayerne festzustellen (Bischoff 2004, S. 200 ff).

17. Jahrhundert.[550] Palomino konnte bereits auf etwa hundert Jahre Erfahrung mit Leinwandgrundierungen zurückgreifen und beschreibt fehlerhafte Grundierungen früherer Maler und die typischen Schadensbilder. Er lehnt sowohl den Gips- als auch den Aschengrund ab und empfiehlt und rationellere Verfahren. Aber allen drei Autoren gemeinsam ist das Streben nach einer glatten Oberfläche.

Palomino erwähnt die erwerbsmäßigen Grundierer in Madrid, die archivarisch unter den Berufsbezeichnungen *aparejadores de lienzos* und *imprimadores* für das 17. und 18. Jahrhundert belegt sind.[551] Gleichzeitig empfiehlt er aber, über Grundierungen Bescheid zu wissen, um ihre Qualität beurteilen zu können.

Unterzeichnung

Für Ölgemälde fertigte man keine Kartons in Originalgröße an, sondern übertrug die Figuren oder Historien nach kleinen Zeichnungen mit dem Raster oder nach Augenmaß auf die *imprimación*. Alle drei Autoren setzen eine dunkelfarbige *imprimación* voraus, da sie weißzeichnende Minen nennen.[552]

Wenngleich sich auf fast allen bei Beutler[553] publizierten Vorzeichnungen für Carduchos Zyklus von El Paular Rasternetze befinden, sind bislang auf den Gemälden keine Spuren einer Unterzeichnung oder einer Übertragung nachgewiesen. Lediglich an einer Architekturdarstellung auf einem der Gemälde sind schwarze Linien mit dem bloßen Auge zu erkennen.[554] Eine genauere Untersuchung wäre wünschenswert und ist vom Prado auch angestrebt.[555]

Pigmente

Die erwähnten Pigmente für Ölmalerei sind bis auf wenige Ausnahmen bei allen drei Autoren weitgehend identisch.
Interessanterweise wurde Ende des 20. Jahrhunderts die Wirklichkeitstreue der Traktate wegen der Pigmente bezweifelt. McKim-Smith et al. stellten anhand von Analysen fest, dass Velázquez mehrere der bei Carducho und Pacheco aufgeführten Pigmente nicht verwendet hatte (z.B. Asphalt, Auripigment, Realgar, Mennige, Indigo, Hämatit, *verdacho*, *terra negra* und

[550] Gutiérrez *et al.* 2005, S. 197-205.
[551] Vizcaína 2006, S. 102 ff.
[552] Vgl. Glossar: *175. Yesillo*.
[553] Beutler 1997, S. 178, 192, 196, 198, 214, 221, 232, 236, 256 und 257.
[554] Atelierbesuch bei Anna Parra, Charo Fernandez und Marta Sánchez, den vom Prado beauftragten Restauratorinnen, Madrid, Feb. 2007.
[555] Mündl. Mitteilung von Jaime García Márquez, Gabinete técnico del Prado, Madrid, Okt. 2006.

Berggrün)[556]. Daraus schlossen sie, dass beide Autoren von der Wirklichkeit zugunsten berufspolitischer Ziele abwichen. Durch die Nennung teurer und nur in der Vergangenheit verwendeter Pigmente, die obendrein auch schwer zu verarbeiten waren, hätten sie das Wissen und Können der Meister hervorheben und ihren Beruf aufwerten wollen.[557]

Gegen diese Folgerung spricht die Tatsache, dass die besagten Pigmente in vielen Dokumenten (Bestellungen, Rechnungen, Verträgen, Apothekentaxen[558], Preislisten von Geschäften)[559] der Zeit zu finden sind. Ferner werden sie in den sehr praxisorientierten und ganz und gar nicht berufspolitisch ambitionierten anonymen spanischen Werkstattbuch des 17. Jahrhunderts[560] ebenfalls genannt und der jeweilige Gebrauch auf eine Art beschrieben, die von eigenhändiger Erfahrung zeugt. Zudem ist bei einigen noch nicht geklärt, um welche Pigmente es sich wirklich handelt und wonach man folglich bei der naturwissenschaftlichen Untersuchung suchen müsste. Schon deshalb ist bei der Interpretation der Pigmentbezeichnungen, der Analyseergebnisse und den daraus resultierenden Schlussfolgerungen Vorsicht geboten. McKim-Smith et al. gingen z.B. davon aus, dass es sich bei *verdemontaña* um Malachit handele, was bezweifelt werden darf.[561] Verde montaña (Berggrün) ist in allen spanischen Traktaten für Ölmalerei genannt und erscheint in zahlreichen Dokumenten als relativ preiswertes Pigment - im Escorial wurden Ende des 16. Jahrhunderts die Türen damit gestrichen.[562] Auch bei *verde terra, azul baxo* oder *azul de costras* ist bis heute unklar, worum es sich tatsächlich handelt.

Da Palomino eine Reihe von Pigmenten als „trügerisch und untauglich“ beschreibt, namentlich Asphalt, Gummigutt, Mennige, Grünspan, Azurit, Blaugrün (*azul verde*), Auripigment und Ofengelb, folgerten McKim et al., dass er seine maltechnischen Kapitel praxisnäher als seine Vorgänger geschrieben habe.[563] Auch hier kommen bei näherem Hinsehen Zweifel auf, weil Palomino in dem Kapitel über die Farbigkeit der Gewänder den Einsatz genau dieser vorab kritisierten Pigmente beschreibt und Ratschläge gibt, wie sich die Pigmente z.B. durch Firnissen stabilisieren lassen. Außerdem weist Pacheco ebenso auf Komplikationen und Einschränkungen bei der Verwendung von Auripigment und Indigo hin. Vermutlich mussten die Maler wegen fehlender Alternativen auf diese kritischen Pigmente zurückgreifen, und die Autoren geben deshalb die zu ihrer Zeit übliche Praxis und ihre eigenen Erfahrungen wieder.

---

[556] McKim 1988, S. 4-5.
[557] McKim 1988, S. 5-6; Hellwig 1992, S. 86.
[558] Pastor Frechoso, 1993, S. 110-124.
[559] Vgl. Rojo Vega 1996, S. 12 und Bruquetas 2002, S. 130/131.
[560] Bruquetas 1998 und Sanz 1978.
[561] Burmester/Resenberg 2003.
[562] Zarco 1931, S. 263.
[563] McKim 1988, S. 10.

Pigmente konnte man bereits im 16. Jahrhundert in Apotheken und Drogerien kaufen.[564] So wie sich im Zuge der Arbeitsteilung und Spezialisierung das Grundieren der Leinwände bereits im 17. Jahrhundert als eigenständiger Beruf entwickelt hat, professionalisierte sich auch die Herstellung und Zubereitung der Pigmente, wenngleich das Reiben der Pigmente im 17. Jahrhundert noch zur Malerausbildung gehörte. Archivarisch sind diese Spezialisten als „*maestro de hacer color*" oder „*colorista*" belegt. Sie verkauften auch fertig angeriebene Farben und verdingten sich zum Reiben in den Malerateliers.[565] Wieder ist es Palomino, der Anfang des 18. Jahrhunderts auf den damit einhergehenden Wissensverlust hinweist und durch detaillierte Herstellungsbeschreibungen verschiedener Pigmente versucht, Abhilfe zu schaffen. Allerdings schleichen sich manche Ungereimtheiten und Widersprüche in seine Beschreibungen ein, die möglicherweise genau auf den von ihm thematisierten Wissensverlust zurückzuführen sind.

Malöle und ihre Zubereitung

Das gebräuchlichste Malöl war Leinöl. Man konnte es zwar bereits im 16. Jahrhundert in den *botícas* (Apotheken) kaufen, für maltechnische Zwecke musste es aber noch gereinigt und sikkativiert werden[566], was Pacheco und Palomino detailliert beschreiben. Spezifisch spanisch dürfte hier die häufig erwähnte Zugabe von Knoblauch sein.[567] Wegen der geringeren Neigung zum Gilben empfehlen Carducho und Palomino für weiße und blaue Farben Nussöl, das sie selbst extrahierten, da man es nicht lange aufbewahren konnte und das Verfahren relativ einfach war.[568] Zum Verdünnen geben die Autoren Terpentingeist, Steinöl und Spiköl an.
In der Sikkativierung der Malöle lassen sich technische Fortschritte bei Palomino verzeichnen, der z.B. anstelle des eingedickten Öls mit sikkativenzubereitete Malöle verwendet.[569]

Malvorgang

Nach dem Übertragen der Zeichnung erfolgte die erste Anlage oder die Untermalung (*bosquexo*) und anschließend das Ausarbeiten oder Feinmalen (*acabado*). Laut Carducho führten die Gesellen die Untermalung aus. Die Ausarbeitung übernahm der Meister oder überwachte sie zumindest. Die letzten Retuschen kamen laut Carducho auf den getrockneten Firnis. Auf den Gemälden des Zyklus' von El Paular konnten allerdings keine originalen Firnisreste, folglich auch keine der beschriebenen Endretuschen nachgewiesen werden. Sie dürften den verschiedenen Reinigungen zum Opfer gefallen sein.

---

[564] Vizcaína, 2005, S. 111.
[565] Vizcaína 2006, S. 109-111.
[566] Bruquetas 1998, S. 6.
[567] Siehe Glossar: *14. Ajo*.
[568] Bruquetas 1998, S. 6.
[569] Siehe Glossar: *150. Secante*.

Bereits ab Mitte des 16. Jahrhunderts gibt es Belege für den Verkauf von gebrauchsfertigem Firnis, leider ohne die Angabe von Inhaltsstoffen.[570] Es dürfte sich aber um Ölfirnisse gehandelt haben, die in jenem Jahrhundert in Spanien hauptsächlich in Gebrauch waren. Mit Aufkommen der Leinwandmalerei wurden sie von flexibleren Harzessenzfirnissen und schneller trocknenden Weingeistfirnissen verdrängt.[571]

Ölmalerei auf Holz, Metall und Stein

Holztafeln dienten im 17. Jahrhundert nur noch für kleinformatige Werke und waren laut Pacheco aus Eichenholz und *cedro.*[572] Da der ohnehin spärliche andalusische Baumbestand dem Schiffsbau geopfert wurde, musste das meiste Holz aus dem Baltikum (Kiefern- und Eichenholz) über Flandern und das so genannte „Zedernholz" aus Amerika importiert werden. (Die Bezeichnung „cedro" hatte lange Zeit zur Verwechslung mit der Libanonzeder geführt. Tatsächlich handelt es sich um den amerikanischen Laubbaum *Cedrela odorata* L., der oft verkürzt cedro genannt wurde.) Diese drei Holzarten sind immer wieder in Verträgen und in den Traktaten genannt und sind durch Untersuchungen hinreichend bestätigt.[573]
Auf das Ausbessern der Fugen und Risse, den Gipsgrund aus *yeso grueso* und *yeso mate* und die folgende *emprimidura* geht Pacheco ausführlich ein. Palomino bezeichnet den Gipsgrund als veraltet und ungebräuchlich. Stattdessen empfiehlt er, die Holzoberfläche zu schleifen und direkt zwei dünne Schichten *imprimación* aufzutragen.

Steine und Metalltafeln zu bemalen war unter spanischen Künstlern im 17. Jahrhundert nicht sehr verbreitet, weil es prestigeträchtiger war, „im Großen" zu malen".[574] Die kleinformatigen, eher kabinettartigen Stücke , bei denen die Äderung oder die natürliche Zeichnung des Steins für Wolken oder Architekturformen bewusst als Bildeffekt in die nur teilweise gemalte Komposition miteinbezogen wurde, kamen meist aus Italien.[575] Pacheco berichtet, dass es in Rom sogar Spezialisten gab, die für einen Stein die passende Komposition aussuchten. Als Liebhaber dieser feinen Techniken schildert er detailliert, wie er 1602 für das Jesuitenkolleg von San Hermenegildo in Sevilla zwei natürlich gemusterte Jaspissteine bemalte, die leider nicht erhalten sind.[576]

---

[570] Bruquetas 2002, S. 358.
[571] Bruquetas 1998, S. 6.
[572] Vgl. Glossar: *44. Borne* und *57. Cedro*.
[573] Bruquetas 2002, S. 133 und 227.
[574] Vizcaína (2006, S. 283) zitiert in diesem Zusammenhang Jusepe Martínez, der den Lehrsatz prägte: „Das Große ist immer groß".
[575] Vizcaína 2006, S. 283.
[576] Pacheco, Kapitel 6, *[1]-[3]* und Pach, Kapitel 5, *[8].*

Obwohl auch die meisten, der in den Inventaren aufgeführten Metalltafeln Importartikel aus Flandern waren, erläutern Pacheco und Palomino, wie man sie grundiert. Dass auch auf Seide mit Öl gemalt wurde, belegt Pachecos Bericht von fünf großen Standarten, die er 1594 für die königliche Flotte mit Ölfarben beidseitig bemalte.[577]

Malzubehör

Pinsel, Mallstock, Palette, Staffelei, Malmesser, Grundiermesser, Läufer und Reibeplatte nennen alle drei Autoren. Pinsel wurden in Spanien nicht in Haar und Borstenpinsel unterschieden, sondern nach der Herstellungsart und der daraus resultierenden Größe: in die kleinen Kielpinsel (*pinceles*) und die größeren Bundpinsel (*brochas*). Carducho erwähnt auch Pinsel mit Blechzwingen.

Im Zuge der Arbeitsteilung und Spezialisierung wäre zu erwarten, dass auch Pinsel von spezialisierten Pinselmachern gefertigt wurden. Zwar gibt es Belege für Bestellungen aus Flandern und Italien[578], es fehlen aber Nachweise für diesen Beruf in Spanien. Deshalb nimmt Vizcaína an, dass Pinsel in den Werkstätten selbst hergestellt wurden.[579] Palomino beschreibt detailliert ihre Herstellung.

„*Al temple*“ (Maltechniken mit wässrigen Bindemitteln)

Maltechniken mit wässrigen Bindemitteln dienten im 17. Jahrhundert vor allem für Fahnen, Prozessions- und Festdekorationen. Für wichtige Anlässe wurden bekannte Künstler mit der Planung und Ausführung betraut, für die dies eine Ehre bedeutete, obgleich die Werke nach den Feierlichkeiten zerstört wurden und wir heute nur durch Berichte und Radierungen von ihnen Kenntnis haben.[580] Wässrige Techniken dienten aber auch als preiswerter Ersatz für Ölmalerei für weniger begüterte Gesellschaftsschichten. Die Bezeichnung *al temple* verwenden die drei Autoren als Oberbegriff für wässrige Techniken auf unterschiedlichen Bildträgern, die grundiert oder ungrundiert sein konnten.

Leimfarbenmalerei

Leimfarbenmalerei auf grundierten Leinwänden und Holztafeln galt als preiswerte Alternative zur Ölmalerei. In Spanien war sie auch auf gipsgrundierten Wänden häufig. Aufgrund ihrer Empfindlichkeit sind nur wenige Werke erhalten. Gemäß der Ausführlichkeit der Beschreibung seitens der Autoren darf man aber davon ausgehen, dass sie sehr verbreitet war. Palomino widmet der Leimmalerei auf grundierter Leinwand ein umfangreiches Kapitel.

---

[577] Pacheco, Kapitel 6, *[5]-[8].*
[578] Bruquetas 2002, S. 97-98.
[579] Vizcaína 2006, S. 130.
[580] Gallego 1996, S. 147.

Sargas

Seit dem Ende des Mittelalters bis zum 17. Jahrhundert ist mit dem Begriff *sargas* dekorative Leimfarbenmalerei auf meist ungrundierter Leinwand gemeint. Die Maler hießen *sargueros* und mussten spezielle Prüfungen ablegen. Wenngleich heute nur noch vereinzelt Fastentücher und Staubschutzvorhänge für Orgeln und Altäre überliefert sind, ist den Zunftordnungen von Madrid 1543 und Málaga 1611 sowie den Inventaren jener Zeit zu entnehmen, dass sich die *sargueros* vorrangig mit profanen Darstellungen und Festdekorationen beschäftigten.[581]

Erstaunlicherweise schreibt Pacheco, dass die *pintura de sargas* zu seiner Zeit bereits aus der Mode, aber in seiner Vorgängergeneration sehr gebräuchlich gewesen sei. Das steht im Widerspruch zur Sevillaner Zunftordnung für Maler von 1632, in der der größte Abschnitt den *sargas* gewidmet ist.[582] Möglicherweise meinte Pacheco, dass für ernste Themen in seiner Zeit die Ölmalerei höher angesehen war. Denn *sargas* waren im 16. und 17. Jahrhundert sehr zahlreich und wurden in großen Mengen nach Amerika exportiert.[583] In den zeitgenössischen Theaterstücken und Romanen tritt der Terminus häufig auf, allerdings immer im Zusammenhang mit ärmeren oder ländlichen Bevölkerungsschichten. Da es in der spanischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts äußerst prestigeträchtig war, seinen Bekannten die eigene Gemäldesammlung zu zeigen, griffen weniger begüterte soziale Schichten auf die preisgünstigen *sargas* zurück.[584] Das Angebot war so groß, dass es in Madrid sogar Proteste gegen die Schwemme dieser qualitativ minderwertigen Bilder gab.[585]

Als praktische Beispiele nennt Pacheco seine Arbeiten an dem Trauergerüst für Philipp II. (bronzefarbene Darstellungen mit Lichthöhungen aus Auripigment und Gips auf ockerfarbenem Grund) und die 1603 begonnenen (heute noch erhaltenen) Leinwände für das Deckengemälde in der Casa de Pilatos in Sevilla für den Herzog von Alcalá. Letztere wurden anlässlich ihrer Restaurierung von 1968 bis 1973 im Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte in Madrid untersucht. Die Ergebnisse belegen, dass die angewandte Maltechnik mit Pachecos Beschreibungen übereinstimmen.

---

[581] Bruquetas 2002, S. 299.
[582] Grande 1632, S. 163-164. San Andrés und Santos deuten dies als unkritische Übernahme der Regeln der Sevillaner Zunftordnung von 1527, da allgemein bei der Neufassung von Zunftordnungen ein Widerwille bestand, die alten Regeln abzuändern (Santos/San Andrés 2001, S. 279).
[583] Arellano 1915, S. 34.
[584] Morán 1997b, S. 93 ff.
[585] Morán 1997b, S. 101.

Aguazo

Die *aguazo*-Technik entspricht der Tüchleinmalerei auf befeuchteter Leinwand. Sie eignete sich für Grisaille oder bronzefarbene Darstellungen für Theatervorhänge und Wandteppiche, die man auch aufrollen konnte, ohne dass die Farbe dabei absprang.[586] Das Befeuchten der Leinwand diente dem farblichen Modellieren und Verschmelzen der leim- oder gummigebundenen Farben.

Illuminierung

Iluminación bezeichnet in den Traktaten sowohl die Buchmalerei, das Ausmalen von Handschriften und Drucken, als auch die Miniaturmalerei[587] und wurde mit gummigebundenen Farben auf Pergament oder Papier ausgeführt. Palomino hält sie aber bereits für eine Nebensächlichkeit, der sich Pacheco in seinem dritten Kapitel zu ausführlich gewidmet habe, und betont, dass er selbst ein Traktat über die „kraftvolle" und „bedeutende" Malerei schreiben wolle.[588]

Wand- und Freskomalerei

In der Zunftordnung aus Córdoba von 1493 für Maler sind bereits Wandmalereien erwähnt und verschiedene Techniken beschrieben.[589] Unter „*pintura a lo morisco*" verstand man damals sowohl Leimfarben auf Wänden oder Holzdecken als auch die Freskotechnik. Allerdings handelte es sich bei den Malereien der maurische Handwerker um symmetrische Muster, nicht um figürliche Darstellungen.[590] Unter spanischen Malern war die Freskotechnik nicht verbreitet, figürliche Darstellungen auf der Wand führten sie stets in Öl auf entsprechender Grundierung aus, was man *imaginería en paredes* nannte.[591] Carduchos Ausmalung des Relicario im Monasterio de la Encarnación in Madrid erinnert an diese Aufteilung: Die dekorativen rahmenden Bereiche (Grotesken) malte er mit Leimfarben und die figürlichen Darstellungen in Öl.[592] Sowohl Carducho als auch Pacheco und Palomino geben Anweisungen für Leim- und Ölmalerei auf Wänden.

Für die Fresken im Escorial, die im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts entstanden, beauftragte Phillip II - wie zuvor schon Karl V. - italienische Künstler. Spanischen Künstlern war die Technik zwar durch maurische Handwerker bekannt[593], aber das Anpassen an die neue Ausdrucksweise war ihnen nicht geläufig.[594] Pacheco hat selber keine Fresken gemalt, sogar als es sich für die

---

[586] Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 93.
[587] Vizcaína 2006, S. 285.
[588] Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 92.
[589] Arellano 1915, S. 40-41.
[590] Rallo/Parra 1998.
[591] Arellano 1915, S. 33.
[592] Bruquetas 2002, S. 391.
[593] Rallo/Parra 1998.
[594] Bruquetas 2002, S. 384 und 388.

Deckenmalerei in der Casa de Pilatos angeboten hätte, zog er die Leim- und Eitemperatechnik auf Leinwand vor, die seinem gewissenhaften und perfektionistischen Charakter mehr entsprach.[595] Dennoch widmet er der Freskotechnik einen großen Texabschnitt, in dem er Vasari und Céspedes zitiert. Genau wie Carducho beschreibt er die klassische Technik.
Im 17. Jahrhundert erfolgten aufgrund eingeschränkter Bautätigkeit kaum noch Aufträge für Fresken. Die wenigen spanischen Freskanten hatten fast alle im Escorial gelernt (die Gebrüder Carducho, Eugenio Cajés und Felix Castello) und arbeiteten deshalb auch im Stil des vorangegangenen Jahrhunderts, mit Stuck, Grotesken und gerahmten bildlichen Darstellungen. Allerdings wurden nur die bedeutenderen Werke tatsächlich in Freskotechnik ausgeführt. Häufig kam es zu Kombinationen, wie z.B. im Kloster von San Pablo in Valladolid, wo Francisco Martínez per Vertrag den Kreuzgang in Fresko und die Seitenkapellen in Tempera ausmalte. Im Vertrag für die Ausmalung der Kapelle des Sagrario von Toledo steht, dass die Tondi „in Fresko oder in Öl, wie es besser passe“, gemalt werden könnten.[596]
Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts wuchs in Madrid der Bedarf an neuen Innen- und Außendekorationen der Bauwerke im Stil der Barockmalerei. Mangels einheimischer Freskanten wurden abermals italienische Künstler angeheuert. Agostino Mitelli und Michelangelo Colonna brachten die illusionistische Deckenmalerei mit den perspektivischen Verkürzungen nach Spanien, deren besondere Schwierigkeiten Palomino beschreibt.[597] Palomino erlangte großen Ruhm und viele Aufträge für Kuppelausmalungen. Großen Einfluss übte auch Luca Giordano auf ihn aus, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband und den er in seinem Kapitel über Freskotechnik zitiert.
Eine Eigenart der spanischen Wandmalerei sind die Gipsgründe, die bei Palominos Kuppelausmalungen in Valencia in der Basilika der Virgen de los Desamparados und der Iglesia de los Santos Juanes nachgewiesen werden konnten.[598] Nach Gianluigi Colalucci sind diese Gipsputze auf die spanisch-arabische Tradition der *yesserí*a zurückzuführen.[599]

In der Freskomalerei sind ebenfalls technische Neuerungen zu erkennen. Pachecos Anweisungen zielen noch auf eine für den Manierismus typische glatte Oberfläche mit lasurhaft aufgetragenen Farben. Palomino hingegen malt mit pastoser Farbe und verleiht dem Fresko malerische Textur und Effekte wie in der Öltechnik, was typisch für den Barock ist.[600] Alle Autoren empfehlen, das Ausmaß der Seccoretuschen soweit wie möglich zu reduzieren. Aber der Zeitdruck im naturgemäß raschen Arbeitsablauf und vor allem die nicht a fresco

[595] Brinquis 1993, S. 207.
[596] Bruquetas 2002, S. 390.
[597] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[44]-[45].*
[598] Roig Picazo/Bosch Reig 2000, S. 93 und 98.
[599] Colalucci 1999/2000, S. 178.
[600] Philippot 1972, S. 121-122.

auftragbaren Farben bedingten die mehr oder weniger ausgedehnten Seccopartien. Palomino arbeitete in der Basilika in Valencia mit 2-6 m² großen Tagewerken und einer Schichtdicke von 1-3 mm. Tatsächlich hat er nur die Lokaltöne der großen Flächen in Fresko, die feine Ausmalung hingegen beinahe vollständig in Secco ausgeführt[601], so dass man hier eigentlich nicht mehr von Freskomalerei sprechen kann.[602]

Skulptur

Die Tatsache, dass Carducho kaum[603] und Palomino keine polychromen Holzskulpturen erwähnen, erklärt sich durch ihre Tätigkeit im höfischen Umfeld. Der Hof richtete sich - im Gegensatz zum übrigen Spanien - geschmacklich nach Italien und dem restlichen Europa, wo die gefasste Holzskulptur von den materialsichtigen Marmor- oder Bronzeskulpturen verdrängt worden war.[604] Andalusien, besonders Sevilla und Granada mit Künstlern wie Martínez Montañes, Cano, de Mena, de Mora, P. Roldán u. a. waren Hochburgen der Skulpturenproduktion. Pacheco war bei zahlreichen Altarprojekten als Maler und Fassmaler beschäftigt, was durch verschiedene Verträge überliefert ist.[605] In seinem Kurztraktat *A los profesores del arte* von 1622 schreibt er, dass „eine marmorne oder hölzerne Skulptur die Hand des Malers brauche, um zum Leben erweckt zu werden".[606]

Seine technischen Anweisungen zur Vergoldung, dem *estofado* und den glänzendnen und matten öligen Inkarnaten sind von besonderem Interesse, da sie in ihrer Art und Genauigkeit in europäischen Quellenschriften des 17. Jahrhunderts einzigartig sind.[607]

Als übliches Holz nennt Pacheco Pinienholz[608], was den Untersuchungen Campoy Naranjos entspricht, die für Südspanien hauptsächlich Kiefer, Zypresse und *cedrela* nachgewiesen hat.[609]

Carducho, der keinerlei Angaben zur Holzart macht, erwähnt das Einspannen in die Werkbank und die verschiedenen Werkzeuge zum Bearbeiten: Schnitzmesser aus Stahl, Stechbeitel, Hohlmeißel, verschiedene Raspeln, Feilen und Schabeisen, sowie die Fischhaut, „*lixa*", zum Polieren.[610]

---

[601] Roig/Bosch 2000, S. 96.
[602] Roig/Bosch 2000, S. 109.
[603] Carducho, 8. Dialog, *[45].*
[604] McKim 1994, S. 15.
[605] Muro 1932, S. 107-110; Martínez 1932, S. 192-196; Rodríguez Marín 1923b, S. 468-471; Rodríguez Marín 1923ª, S. 46-48; Martínez 1932, S. 194-195.
[606] Das Kurztraktat setzt sich aus dem Material des 3. bis 5. Buchs des ersten Bands des *Arte de la pintura* zusammen. Veröffentlicht ist es bei F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, V. Madrid, 1941, S. 267-274.
[607] Siehe hierzu auch Richter *et al.* 2005, „El tratado Arte de la Pintura de Francisco Pacheco y su influencia en la técnica de ejecución de las encarnaciones en la escultura alemana del siglo XVIII: primeroa resultados obtenidos de análisis ananzados realizados en micromuestras". In: *Investigación en Conservación y Restauració. Grupo Español IIC 2005.* Barcelona 2005, S. 225-234.
[608] Pacheco, Kapitel 7, *[3].*
[609] Campoy 2006, S. 122.
[610] Carducho, 8. Dialog, *[51].*

Postizos

Den seinerzeit weit verbreiteten *postizos* (Echthaarperücken, Glasaugen, Elfenbeinzähnen und Wimpern, die im 17. und 18. Jahrhundert besonders in Andalusien beliebt waren)[611] stand Pacheco offensichtlich ablehnend gegenüber. Er äußert sich nur ein einziges Mal zu diesem Thema im Zusammenhang mit aufgeklebten Wimpern, die man üblicherweise aus feinem Haar in der Farbe passend zum Inkarnat fertigte und an das obere Augenlid klebte (die unteren wurden immer gemalt)[612]. Seiner Meinung nach lassen sie die Figur hart erscheinen, weshalb er die zart vertriebene Farbe vorzog.[613] Auch die damals üblichen Glasaugen scheint er aus demselben Grund abzulehnen, denn er erwähnt sie mit keinem Wort, empfiehlt stattdessen die gemalten Augen zu firnissen, um ihnen kristallinen Glanz zu verleihen. Vermutlich erschien ihm der Ausdruck der Glasaugen nicht naturalistisch genug, da man mit Pinsel und Farbe wesentlich bessere Effekte erzielen konnte, insbesondere was feine Rötungen des Augapfels oder die Binnenzeichnung der Iris betraf.[614] Gleichzeitig mag Pacheco als Zensor auch die ablehnende Haltung der Kirche in Bezug auf das Schmücken und Bekleiden der Skulpturen vertreten, das unter vielen Gelehrten und Theologen als unschicklich galt.[615]

Vergolderarbeiten

Das Erlernen der Vergoldungstechniken gehörte im 17. Jahrhundert noch zu den ersten Tätigkeiten in der Malerausbildung.[616] Vergolder bildeten aber auch eine eigenständige Berufsgruppe, der es durch die Zunftordnung untersagt war, Mal- oder Fassarbeiten auszuführen. Die Technik der Glanzvergoldung war den Malern im 18. Jahrhunderts nicht mehr geläufig, denn Palomino rät, sich für Glanzvergoldungen an professionelle Vergolder zu wenden. Er selbst gibt auch keinerlei Anweisung für Glanzvergoldung, sondern nur für die einfachere Ölvergoldung.

Goldlack auf Blattsilber nennen sowohl Pacheco als auch Palomino als preiswerten Ersatz für Echtgold, das vornehmlich bei Festdekorationen[617], aber auch als Unterlage für *estofado* Verwendung fand.[618]

Für die Praxisnähe der Traktate spricht die Erwähnung weiterer Vergoldungstechniken aus dem Bereich der Gebrauchskunst mit detaillierten praktischen Hinweisen. Dazu gehört Polimentvergoldung auf hydrophoben Oberflächen und die Imitation von Gold- und

---

[611] Gañán 1999, S. 229; Fücker 2005.
[612] Gañán, 1999, S. 230.
[613] Pacheco, Kapitel 7, *[17].*
[614] Fücker 2006, S. 33.
[615] Webster 1998, S. 118.
[616] Urrea 1982, S. 175; Bruquetas 2002, S. 416.
[617] Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[8].*
[618] Pacheco, Kapitel 7, *[13].*

Silberstickereien auf Festgewändern mit wässrigem Anlegemittel, deren Zubereitung eingehend von Pacheco und Palomino beschreiben werden. Diese Arbeiten stellten einen schnellen Zuverdienst für Gesellen und Meister dar.

Konservatorische und restauratorische Hinweise

Ebenso aus der täglichen Malerpraxis stammen die Hinweise zum natürlichen Verhalten und der Alterung der Malmaterialien, die bei der Arbeit mit einberechnet werden mussten. Auch prophylaktische Maßnahmen waren den Malern nicht unbekannt, wie z.B. der eingangs erwähnte hölzerne Rückseitenschutz für Leinwandgemälde.
Neben den verschiedenen Eigenschaften einzelner Pigmente, z.B. der Lichtempfindlichkeit des Indigo und verschiedenen chemischen Reaktionen anderer Pigmente, weisen Pacheco und Palomino auf das Gilben des Malöls hin, das die Künstler bereits beim Malen einberechnen sollten. Palomino erwähnt außerdem den Farbumschlag beim Trocknen der Ölfarben [619] und das Primärgilben.

In den königlichen Sammlungen war es Aufgabe der *pintores del rey*, die Werke zu pflegen und gegebenenfalls zu restaurieren.[620] Überliefert ist, dass Bartolomeo Carducho im Escorial von 1598 bis 1606 Fresken restaurierte, Rubens 1603 in Valladolid und Alonso Cano 1640 (nach dem Feuer im Buen Retiro) Gemälde restaurierten und dass Palomino in El Pardo Zustandsberichte anfertigte.[621] Allerdings gibt es zu den durchgeführten Restaurierungen im 17. Jahrhundert kaum Dokumente.
Céspedes und Pacheco waren sich durchaus bewusst, dass die Kunstwerke einem natürlichen Verfall unterworfen waren.[622] Da aber die Grundidee der Restaurierung im 17. Jahrhundert die Erhaltung der ikonographischen Aussage war, spielte die originale Substanz eine untergeordnete Rolle.[623]
Konkrete Hinweise in den Praxiskapiteln gibt es nur zu Oberflächenreinigungen und Firnisabnahmen in Form von damals typischen, aus heutiger Sicht grob bis fahrlässig anmutenden Methoden mit abschleifenden Mitteln oder Säuren.[624]

[619] Pacheco, Kapitel 6, *[14]* und Palomino, Buch 5, Kapitel 5, *[6].*
[620] Vizcaína 2006, S. 333.
[621] Veliz 2002, S. 43-44.
[622] Ruiz-Mateos 1994, S. 319.
[623] Ruiz-Mateos 1994, S. 324.
[624] Pacheco, Kapitel 5, *[30]* – *[31]* und Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[23].*

III. Kritisches Glossar

Stichwortregister spanisch - deutsch / Stichwortregister deutsch - spanisch / Glossar

Leseanweisung
Die Register beider Sprachen mit den nummerierten Stichwörtern dienen dem leichteren Auffinden der gesuchten Termini.
In den Fußnoten des Glossars sind die jeweiligen Verweise auf die Textstellen der vorliegenden Übersetzung angegeben. Dabei folgen dem Namen des jeweiligen Autors die Angaben zum entsprechenden Kapitel und die Absatznummer, die kursiv in eckigen Klammern eingefügt ist: Carducho, 8. Dialog, *[10]*; Pacheco, Kapitel 5, *[19]* oder Palomino, Buch 5, Kapitel 3, *[12]*.

Register zum Glossar: spanisch - deutsch

1. *Abotogado* - Primärgilben
2. *Acabado, acaba*r - Ausmalen, feinmalen
3. *Aceite* – Malöl
4. *Aceite de espliego* - Spiköl
5. *Aceite de piñones* - Pinienkernöl
6. *Aceite de sapo* - aceite de sapo
7. *Aceite grasso* - Trockenöl, eingedicktes Öl
8. *Agua* - Wasser
9. *Aguada* – Wasserfarben (Aquarell)
10. *Aguardiente* - Alkohol
11. *Aguarrás* - Terpentingeist
12. *Aguazo* - Tüchleinmalerei
13. *Ajicola* - Knoblauchleim
14. *Ajo* - Knoblauch
15. *Albayalde* - Bleiweiß
16. *Albín* - Hämatit
17. *Alhuzema* - Spik
18. *Almagra / almagre / almagra de Levante* - Rotocker
19. *Almártaga* - Bleiglätte
20. *Ancorca / encorca* - Schüttgelb
21. Angulema - s. lienzo
22. *Añil* - Indigo
23. *Aparejo* - Grundierung
24. *Azafran* - Safran
25. *Azarcón* - Mennige
26. *Azul baxo* - „blasses Blau“
27. *Azul de cabeza / azul de segundo / segundos finos* - Azuritsorten
28. *Azul de costras* - „Krustenblau“
29. *Azul de trapillo / trapito azul* - Tüchleinblau
30. *Azul ultramaro* - Ultramarin, Lapislazuli
31. *Azul, azul cenizas, azul cenizas de Sevilla, azul de Santo Domingo* - Azurit
32. *Barniz* - Firnis
33. *Barniz de aguarrás* - Terpentingeistfirnis
34. *Barniz de clara de huevo* - Eiklarfirnis
35. *Barniz de espíritu de vino* - Weingeistfirnis
36. *Barniz de guadamecileros* – „Goldlederarbeiterfirnis“
37. *Barniz de sombra* - „Schutzfirnis“
38. *Bermellón artificial* - künstlicher Zinnober
39. *Bermellón natural* – natürlicher Zinnober
40. *Blanco de cal y marmol* – Weiß aus Kalk und Marmor
41. *Blanco de estuque* - Kalkweiß
42. *Blanco de yeso de espejuelo muerto* - Gipsweiß
43. Bodegón - Stilleben
44. *Borne* - Eiche
45. *Bosquejo, bosquexo* - Untermalung
46 *Bramante* - s. lienzo
47. *Brasil* - Brasilholzlack
48. *Brocha* - Bundpinsel
49. *Brutescos* - Grotesken
50. *Cardenillo* - Grünspan
51. *Cardenillo purificado* - Neutraler Grünspan
52. *Carmín* - Karminrot
53. *Carmin de Florencia de pelotilla* - Florentinischer Kugellack
54. *Carmín de Honduras, Carmín de Indias* - Karmin aus Honduras oder Westindien
55. *Carmin fino* - Feines Karminrot
56. *Carmín superfino* de Venecia - Hochfeines Venezianisches Karminrot
57. *Cedro* - *Cedrela odorata*, L.
58. *Cenizas* (de ultramaro) - Ultramarinasche
59. *Cerdas* - Borsten
60 *Cernada* - Aschengrund
61. *Charol* - Lackarbeit
62. *Clarión* - Weiße Zeichenmine
63. *Cola* - Leim
64 *Color* - Farbe / Farbpaste
65. *Copal* - Kopal
66. *Corete* - Lederstück zum Polieren
67. *Corladura* - Goldlack
68. *Doradura* - Goldlack
69. *Empastar* - Malen
70 *Emprimadura* – ölhaltige Grundierung
71. *Encalar* - bewerfen
72. *Encañamar* - Fugensicherung
73. *Encarnación de polimento / encarnación mate* - glänzendes und mattes Skulptureninkarnat
74. *Engrudo* - Kleister
75. *Enlenzar* - mit Leinwandstreifen oder -stücken überkleben
76. *Ennervar* - Fugensicherung
77. *Entunicar* - bewerfen
78. *Esmalte, esmaltines* - Smalte
79. *Espalto* - Asphalt
80. *Estampa* - Druck
81. *Estofado* - *Estofado*
82. *Estuco / estuque* - Feinputz
83. *Gacha* - Mehlkleister
84. *Genulí / Génuli / Jenuli* - Bleizinngelb
85. *Gíscola* - gíscola
86. *Goma* - Gummi
87. *Grana* - Karminrot
88. *Grasa* - Sandarak
89. *Greda* - Bleicherde
90. *Grutescos /brutescos* - Grotesken
91. *Gutiámbar* - Gummigutt
92. *Guingao* - s. lienzo

83. *Hornaza / ornacha* – „Ofengelb“
94. *Iluminación* - Illuminierung
95. I*mprimación / emprimadura* – ölhaltige Grundierung
96. *Imprimadera* - Grundiermesser
97. *Imprimador* - Gewerbsmäßige Grundierer
98. *Jalde / oropimente* - Auripigment / Operment
99. Jenuli - Bleizinngelb
100. *Laca de Francia* - Französischer Lack
101. *Lamido* - geleckt
102 *Lamina* – Metalltafel
103. *Lápiz, lápiz negro* - Kreide, schwarze Kreide
104. *Lápiz plomo* - Grafit
105. *Légamo* - Tonerde
106. *Lienzo* - Leinwand, Leinwandgemälde
107. *Litarge, litargillo* – Bleiglätte, Lithargyrium
108 *Litargillo* - Bleiglätte
109. *Lixa* - Fischhaut
110. *Maniquí* – Malerpuppe, Gliederpuppe
111. *Meloncillo* - Ichneumon
112. *Menjuí* - Benzoeharz
113. *Modelo* - Modell, Vorlage
114. *Moler* - Anreiben der Farben
115. *Mordiente* - Mordant
116. *Negro de baño* - Kugelschwarz
117. *Negro de carbón* - Kohlenschwarz
118. *Negro de hueso / sombra de hueso* - Beinschwarz
119. *Negro de humo* - Rußschwarz
120. *Nervio* - Fugensicherung
121. *Ocre claro, ocre obscuro* - Ocker, heller und dunkler
122. *Ocreón* - weiße Zeichenmine
123. *Orchilla* - Orseille
124. *Oro mate* - Ölgold
125. *Oro molido* - Muschelgold
126. *Oropimente* - Auripigment
127. *Pabonazo* - Pabonazo
128. *Pabonazo* de Inglaterra - Englischrot
129. *Pabonazo* de sal - Morellensalz
130. *Papel* - Papier
131. *Pastillas* - Stückchen
132. *Pastoso* - dickflüssig, weich
133. *Peleteado* - peleteado
134. *Pella* - Batzen
135. *Petrolio* - Steinöl
136. *Pexe* - Fisch, Fischotter
137. *Pincel* - Pinsel
138. *Pintura al fresco* - Freskomalerei
139. *Pintura al olio* - Ölmalerei
140. *Pintura al temple* - Temperamalerei
141. pintura de blanco y negro - Chiaroscuro (Grisaillemalerei)
142. *Pintura de borrones* - Venezianische Malweise, "Fleckenmalerei"
143. *Pintura mural* - Wandmalerei
144. *Plomo sútil* - Bleigriffel
145. *Rejalgar* - Realgar
146. *Rojo de vitriolo* - Vitriolrot
147. *Ruda* - Raute
148. *Santiago crudo* - s.*lienzo*
149. *Sarga* - sarga
150. Secante - Sikkativ
151. *Sisa* - Anlegemittel
152. *Sombra de Venecia / sombra de Italia* - Italienische Umbra
153. *Sombra del viejo* - „Umbra vom Alten“
154. *Templar* - binden
155. *Temple al huevo* - Eitempera
156. *Tender* - bewerfen
157. *Tiento* - Malstock
158. *Tierra negra* - Schwarze Erde
159. *Tierra roxa / tierra roja* – Rote Erde
160. *Tierra verde (de Verona)* - Grüne Erde (Veroneser Grünerde)
161. Tinta de fábrica - Steinfarbe
162. *Trementina* - Terpentinbalsam
163. *Trincheta* - (Pinselart)
164. *Urchilla / orchilla* - Orseille
165. *Verdacho* - Grüne Erde
166. *Verde granillo* - Saftgrün
167. *Verde terra / verdeterra* - Erdgrün
168. *Verde vexiga / verde vejiga* - Blasengrün
169. *Verdemontaña* -Berggrün
170. *Vero* - Fehhaar
171. Vihuela- (Reibeplatte)
172. *Vitriolo romano, vitriolo quemado, rojo de vitriolo* -Vitriolrot
173. *Xaharrado* - Grobputz
174. *Yesería* - Yesería
175. *Yesillo* - Weiße Zeichenmine
176. *Yeso* - Gips
177. *Yeso grueso* – Gips, gebrannter
178. *Yeso mate, Yeso mate de espejuelo* - gelöschter Gips
179. *Yeso mate, duro y sútil* - Gips für Zeichenminen
180. Y*eso muerto de modelo* - Gips, abgebundener
181. *Yeso pardo* –Gips, gebrannter

Register zum Glossar: deutsch - spanisch

Aceite de sapo - *aceite de sapo* 6.
Alkohol - *aguardiente* 10.
Anlegemittel - *sisa* 151.
Anreiben der Farben - *moler* 114.
Angulema - s.lienzo 106.
Aschengrund - *cernada* 60.
Asphalt - *espalto* 79.
Auripigment / Operment - *Jalde / oropimente* 98.
Auripigment - o*ropimente* 126.
Ausmalen, feinmalen- Acabado, *acabar* 2.
Azurit - *Azul, azul cenizas, azul cenizas de Sevilla, azul de Santo Domingo* 31.
Azuritsorten - *azul de cabeza / azul de segundo / segundos finos* 27.
Batzen - *pella* 134.
Beinschwarz - *negro de hueso / sombra de hueso* 118.
Benzoeharz - *menjuí* 112.
Berggrün - *verdemontaña* 196.
bewerfen - *encalar* 71.
bewerfen - *entunicar* 77.
bewerfen - *tender* 156.
binden - *templar* 154.
Blasengrün - *verde vexiga* / verde vejiga 168.
blasses Blau -*azul baxo* 26.
Bleicherde - *greda* 89.
Bleiglätte - *almártaga* 19.
Bleiglätte, Lithargyrium - *litarge, litargillo* 107, 108..
Bleigriffel - *plomo sutil* 144.
Bleiweiß – *albayalde* 15.
Bleizinngelb - *genulí / génuli / jenuli 84*.
Borsten - *cerdas* 59.
Bramante - s. *lienzo* 106.
Brasilholzlack - *brasil* 47.
Bundpinsel - *brocha* 48.
Cedrela odorata, L. - *cedro* 57.
Chiaroscuro (Grisaillemalerei)- pintura de blanco y negro 141.
dickflüssig, weich - *pastoso* 132.
Druck - *estampa* 80.
Eiche - *borne* 44.
Eiklarfirnis - *barniz de clara de huevo* 34.
Eitempera - *temple al huevo* 155.
Englischrot - *pabonazo de Inglaterra* 128.
Erdgrün - *verde terra / verdeterra* 167.
Estofado - *estofado* 81.
Farbe / Farbpaste - *color* 64.
Fehhaar - *vero* 170.
Feines Karminrot - *carmin fino* 55.
Feinputz - *estuco / estuqu*e 82.
Firnis - *barniz* 32.
Fisch, Fischotter - *pexe* 136.
Fischhaut - *lixa* 109.
Florentinischer Kugellack - *carmin de Florencia de pelotilla* 53.
Französischer Lack - *laca de Francia* 100.
Freskomalerei - *pintura al fresco* 138.
Fugensicherung - *encañamar* 72.
Fugensicherung - *ennervar* 76.
Fugensicherung - *nervio* 120.
Gips, gebrannter - *yeso pardo* 181.
geleckt - *lamido* 101.
Gewerbsmäßige Grundierer - *imprimador* 97.
Gips für Zeichenminen - *yeso mate, duro y sútil* 179.
Gips - *yeso* 176.
Gips, abgebundener - *yeso muerto de modelo* 180.
Gips, gebrannter - *yeso grueso* 177.
Gips, gelöschter - *yeso mate, yeso mate de espejuelo* 178.
Gipsweiß - *blanco de yeso de espejuelo muerto* 42.
Gíscola - *gíscola* 85.
Skulptureninkarnat, glänzend und matt - *encarnación de polimento / encarnación mate* 73.
Goldlack - *corladura* 67.
Goldlack - *doradura* 68.
Goldlederarbeiterfirnis - *barniz de guadamecileros* 36.
Grafit - *lápiz plomo* 104.
Grobputz - *xaharrado* 173.
Grotesken - *grutescos / brutescos 4*9.
Grundiermesser - *imprimadera* 96.
Grundierung - *aparejo* 23.
Grundierung, ölhaltig - *imprimación / emprimadura* 95.
Grundierung, ölhaltig - *emprimadura* 70.
Grüne Erde (Veroneser Grünerde) - *tierra verde (de Verona)* 160.
Grüne Erde - *verdacho* 165.
Grünspan - *cardenillo* 50.
Grünspan, neutral - *cardenillo purificado* 51.
guingao - s. *lienzo* 106.
Gummi - *goma* 86.
Gummigutt - *gutiámbar* 92.
Hämatit - *albín* 16.
Hochfeines Venezianisches Karminrot - *carmín superfino de Venecia* 56.
Ichneumon - *meloncillo* 111.
Illuminierung - *iluminación* 94.
Indigo - *añil* 22.
Italienische Umbra - *sombra de Venecia / sombra de Italia* 152.
Kalkweiß - *blanco de estuque* 41.
Karmin aus Honduras oder Westindien - *carmín de Honduras, carmín de Indias* 54.

Karminrot - *carmín* 52.
Karminrot - *grana* 87.
Kleister - *engrudo* 74.
Knoblauch - *ajo* 14.
Knoblauchleim - *ajicola* 13.
Kohlenschwarz - *negro de carbón* 117.
Kopal - *copal* 65.
"Krustenblau" - a*zul de costras* 27.
Kugelschwarz - *negro de baño* 116.
Lackarbeit - *charol* 61.
Lederstück zum Polieren - *corete* 66.
Leim - *cola* 63.
Leinwand, Leinwandgemälde - *lienzo* 106.
Malen - *empastar* 69.
Malerpuppe, Gliederpuppe - *maniquí* 110.
Malöl - *aceite* 3.
Malstock - *tiento* 157.
Mehlkleister - *gacha* 83.
Mennige - *azarcón* 25.
Metalltafel - *lamina* 102.
mit Leinwandstreifen oder -stücken überkleben - *enlenzar* 75.
Modell, Vorlage - *modelo* 113.
Mordant - *mordiente* 115.
Morellensalz - *pabonazo de sal* 129.
Muschelgold - *oro molido* 125.
Ocker, hell und dunkel - *ocre claro*, *ocre obscuro* 121.
Ofengelb"- *hornaza / ornacha* 93.
Ölgold - *oro mate* 124.
Ölmalerei - *pintura al olio* 139.
Orseille - *urchilla / orchilla* 164.
Pabonazo - *pabonazo* 127.
Papier - *papel* 130.
Peleteado - *peleteado* 133.
Pinienkernöl - *aceite de piñones* 5.
Pinsel - *pincel* 137.
(Pinselart) - *trincheta* 163.
Primärgilben - *abotogado* 1.
Raute - *ruda* 147.
Realgar - *rejalgar* 145.
Reibeplatte - *vihuela* 171.
Rote Erde - *tierra roxa / tierra roja* 159.
Rotocker - *almagra / almagre / almagra de Levante* 18.
Rußschwarz - *negro de humo* 119.
Safran - *azafran* 24.
Saftgrün - *verde granillo* 166.
Sandarak - *grasa* 88.
Santiago crudo - s. *lienzo* 106.
Sarga - sarga 149.
Schüttgelb - *ancorca / encorca* 20.
Schutzfirnis" - *barniz de sombra* 37.
Schwarze Erde - *tierra negra* 158.
schwarze Kreide - *lápiz, lápiz negro* 103.
Sikkativ - *secante* 150.
Smalte - esmalte, *esmaltines* 78.
Spik - *alhuzema* 17.
Spiköl - *aceite de espliego* 4.
Steinfarbe - *tintas de fábrica* 161.
Steinöl - *petrolio* 135.
Stilleben - *bodegón* 43.
Stückchen - *pastillas* 131.
Temperamalerei - *pintura al temple* 140.
Terpentinbalsam - *trementina* 162.
Terpentingeist - *aguarrás* 11.
Terpentingeistfirnis - *barniz de aguarrás* 33.
Tonerde - *légamo* 105.
Trockenöl, eingedicktes Öl - *aceite grasso* 7
Tüchleinblau - *azul de trapillo / trapito azu*l 29.
Tüchleinmalerei - *aguazo* 12.
Ultramarin Lapislazuli - *azul ultramaro* 30.
Ultramarinasche - *cenizas (de ultramaro)* 58.
"Umbra vom Alten" - *sombra del viejo* 153.
Untermalung - *bosquejo, bosquexo* 46.
Venezianische Malweise, „Fleckenmalerei" - *pintura de borrones* 142.
Vitriolrot - *vitriolo romano, vitriolo quemado, rojo de vitriolo* 172.
Wandmalerei - *pintura mural* 143.
Wasser - *agua* 8.
Wasserfarben (Aquarell) - *aguada* 9.
Weingeistfirnis - *barniz de espíritu de vino* 35.
Weiß aus Kalk und Marmor - *blanco de cal y marmol* 40.
Yesería - yesería 158.
Zeichenmine, weiß - *clarión* 62.
Zeichenmine, weiß - *ocreón* 122.
Zeichenmine, weiß - *yesillo* 175.
Zinnober, *künstlicher - bermellón artificia*l 38.
Zinnober, natürlicher - *bermellón natural* 39.

Glossar

1. Abotogado - Primärgilben

Palomino beschreibt ein Phänomen in der Ölmalerei, das sich besonders in blauen und weißen Partien manifestiert, wenn die Malerei einige Zeit zur Wand gedreht stand und „weder Luft noch Licht genossen“ hat.[625] Das Phänomen sei aber durch Lichteinwirkung wieder rückgängig zu machen. Er nennt es „*abotagado*“.

Im Zusammenhang mit einem von José Romaní gemalten Fresko, das der Witterung ausgesetzt war und deshalb vom Künstler nach dem Trocknen zum Schutz mit Leinöl überzogen wurde, wiederholt Palomino diesen Ausdruck. Er führt aus, dass die gelbliche Verfärbung (*amarillez*) des Leinöls von der Luft und dem Licht gereinigt würde[626], was aber nur bei Außenfresken möglich sei, bei Innenfresken „*se abotagaría*“ die Malerei. Die Erwähnung der „gelblichen Verfärbung“ mit dem oben genannten Lichtmangel weist auf das Primärgilben, das naturgemäß in blauen und weißen Bereichen am meisten auffällt.

Im DRAE 1726[627] ist der Terminus allerdings als „anschwellen“ definiert. Das Anschwellen eines Ölfilms mit einhergehender Runzelbildung ist aber bei Bleiweiß in Leinöl schwer vorstellbar. Im heutigen Sprachgebrauch bedeutet *abotogado* im figürlichen Sinn auch „trübe werden“ oder „abstumpfen“. Veliz interpretiert den Terminus als Trübung der Farbe durch unbefriedigende Mischung des Pigments mit dem Bindemittel.[628]

2. Acabado, acabar - Ausmalen, feinmalen

Alle drei Autoren unterteilen den Malvorgang in der Ölmalerei in die Untermalung (→*bosquexo*) und das feine Ausmalen, oder Fertigmalen, das *acabar*. Laut Carducho führten die Gesellen die Untermalung aus. Nachdem die Oberfläche mit einem nassen Schwamm abgewaschen war[629] (Palomino empfiehlt hier einen Zwischenfirnis →*barniz de aguarrás*) übernahm der Meister das Ausmalen oder war zumindest zugegen und „korrigierte mit Worten und Pinseln“, wenn der Geselle Fehler machte.[630] Pacheco präzisiert, dass man mit dem Ausmalen im Himmel begann, dann folgten Landschaft, Gebäude und Hintergrund, anschließend die Figuren und zuletzt die Inkarnate.[631] Beim Ausmalen war es wichtig, die Farben weich miteinander zu verschmelzen und ein ausgeglichenes Kolorit, ohne zu starke Kontraste, zu erreichen. Die einzelnen Formen und

---

[625] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[20]*.
[626] Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 1008.
[627] DRAE: Wörterbuch der Königlichen Spanischen Akademie
[628] Veliz 1986, S. 215, Anm. 25.
[629] Pacheco, Kapitel 5, *[13]*.
[630] Carducho, 8. Dialog, *[32]*.
[631] Pacheco, Kapitel 5, *[13]*.

Konturen sollten sauber ausgearbeitet und die Oberfläche glatt und glänzend sein[632] (→*lamido*). Kontrovers diskutiert wurde die für die spanischen Maler neue venezianische Malweise, die man „Fleckenmalerei" (→*pintura de borrones)* nannte.

3. Aceite – Malöl

Als Malöl nennen die Autoren Lein- und Nussöl. Letzteres diente für blaue und weiße Farben, da es weniger gilbt als Leinöl. Als Ersatz für Nussöl konnte, laut Palomino, auch →*Pinienkernöl* oder gereinigtes Leinöl dienen. Pacheco reinigte und bleichte das Öl, indem er es mit Alkohol und Spiksamen mischte und es in einer Glasphiole 15 Tage der Sonne aussetzte.[633] Palomino mischte es mit Bleiweiß, schüttelte es auf und stellte es ebenfalls in einem gläsernen Gefäß in die Sonne. Allerdings warnt er davor, es länger als 24 Stunden stehen zu lassen, weil es dann eindicke(→*aceite graso*).[634] Zum Verdünnen dienten →Terpentin-, →Spik und →Steinöl.
Leinöl konnten die Maler bereits im 16. Jahrhundert in Geschäften kaufen, sie mussten es aber noch reinigen und sikkativieren (→*secante*).[635] Das leichter zu extrahierende Nussöl stellten die Künstler selbst her Palomino beschreibt den Extraktionsvorgang.[636] Es musste immer frisch verwendet werden, da es schnell ranzig wird.

4. Aceite de espliego - Spiköl

Aceite de espliego empfehlen die Autoren als Lösungs- und Verdünnungsmittel für Harze und Ölfarben.[637] Pacheco verwendet auch die Bezeichnung *alhuzema*, was, nach Rosal 1611, ein in Andalusien gebräuchliches Synonym arabischen Ursprungs ist. Covarrubias unterscheidet 1611 den männlichen *spica nardi* oder *espliego* vom weiblichen *lauandulla*, ebenso das DRAE 1732. Da auch Zedler 1731-1754 den *Lauandula maior* oder *Lauandula latifolia* vom *Lauandula minor* oder dem weiblichen *Lauandula augustifolia* unterscheidet, muss *espliego* der Große Speik sein. Lavendel- und Spiköl haben vergleichbare maltechnische Eigenschaften. Lavendelessenz ergibt eine schmierfähige Paste, die das Entstehen kleiner Farbklumpen verhindert, die sich unter dem Pinsel bilden können, sobald die Farbe trocknet. Durch die langsame Verflüchtigung und die hohe Verdünnungsfähigkeit erhöht sich zudem die Haftung auf dem Untergrund. Rubens zog Terpentinöl vor, denn Spiköl glänze nicht und habe bessere maltechnische Eigenschaften, was Doerner bestätigt: Spiköl mache den Strich verlaufend, wirke nachdunkelnd durch seine Lösekraft auf untere Schichten von Öl- oder Harzölfarbe und trockne langsam und klebrig auf.[638]

---

[632] Rodríguez Ortega, S. 265-272.
[633] Pacheco Kapitel 5, *[29]*.
[634] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[11]*.
[635] Bruquetas 1998, S. 6.
[636] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[12].*
[637] Carducho ,Kapitel 8, *[23].*
[638] Doerner 1980, S. 198.

5. Aceite de piñones - Pinienkernöl

Nach Palomino gleichen sich Nuss- und Pinienkernöl in Herstellung und Eigenschaften.[639] Untersuchungen zu Pinienkernölen nordeuropäischer Bäume ergaben, dass sich aus den Kernen ein brauchbares trocknendes, wenig gilbendes Öl extrahieren lässt. Bislang fehlen zwar Untersuchungen zu den mediterranen Pinienkernen, sie dürften aber ähnlich gute Öle ergeben. Die Tatsache, dass es bislang weder in Gemälden und selten in anderen Quellen nachgewiesen ist, dürfte am relativ hohen Preis liegen.[640] 1880 schreibt Roca, dass spanische Maler Pinienkernöl für weiße und blaue Farben verwendeten und dass es das Trocknen der Farben um Tage verzögere, weshalb man länger im nassen modelieren könne.[641] Pomet erwähnt Pinienkernöl lediglich als Ersatz für Mandelöl für Backwaren, ohne Hinweis auf maltechnische Zwecke.[642]

6. Aceite de sapo - aceite de sapo

Aceite de sapo ist wörtlich übersetzt „Krötenöl", dessen Herstellung zwar Lemery als *oleum bufonum* für medizinische Zwecke beschreibt[643], dessen maltechnische Verwendung aber kaum vorstellbar ist. Da *aceite*, nach dem DRAE 1726, neben Olivenöl auch andere extrahierte Flüssigkeiten, wie z.B. Tannenterpentinbalsam, bezeichnen kann, meint Pacheco möglicherweise den Balsam der in Südspanien heimischen sehr harzreichen Tanne *Abies pinsapo Boiss*[644] - wenn es sich nicht um eine orthografische Umbildung von *oglio de sasso* (Steinöl) oder *huile de sapin* (Tannenterpentin) handelt.[645]

7. Aceite grasso - Trockenöl, eingedicktes Öl

→*secante*.

8. Agua - Wasser

Agua dulce erwähnen alle drei Autoren für Freskomalerei, Pacheco ferner für Grundierungen, Bolus, Leimfarben und besonders zum Leimkochen, da dieser mit Brunnenwasser schnell faulen würde.[646] Brunnenwasser empfiehlt er im Sommer als Netze für Polimentvergoldung, da es den Gipsgrund „erfrische".[647]

---

[639] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[12].*
[640] Balbi, *L'Olio di Pinoli nella fabricazione di prodotti vernicianti*, 1963.
[641] Roca 1880, S. 342/343.
[642] Pomet 1717, Sp. 293/294.
[643] Lemery 1717, S. 631.
[644] Krüssmann 1979, S. 123.
[645] Gramatke 2008, S. 31.
[646] Pacheco, Kapitel 7, *[4].*
[647] Pacheco, Kapitel 7, *[10].*

Im DRAE 1732 wirde unterschieden zwischen *agua dulce*, das aus Quellen und Flüssen stamme, kein Salz enthalte und geschmacksneutral sei, salzhaltigem Meerwasser, brackigem Brunnenwasser und dem Mineralwasser, das einen eigenen Geschmack habe.

9. Aguada – Wasserfarben (Aquarell)

Mit *aguadas de colores* bezeichnet Carducho gummigebundene Malerei auf ungrundiertem Papier, Taft oder Leinwand, die man zuvor mit Alaunwasser bestrich.[648] Ohne den Ausdruck zu verwenden, beschreibt Pacheco die Technik im Abschnitt „Gummi auf alaunbenetztem Atlas oder Taft".[649] Palomino erwähnt die Technik nicht. Mit „*aguadas*" oder „*aguaditas*" bezeichnet er allgemein verdünnte Wasserfarben.

Tabelle 2: Empfohlene Farbmittel für aguadas[650]

	Carducho	Pacheco
Safran	*azafran*	*azafran*
Indigo	*añil*	*añil*
Orseille	*urchilla*	*orchilla*
Karmin	*carmín de Indias*	*carmín*
Blasengrün	*verde vejiga*	
Saftgrün	*verde granillo*	*granillo*
Umbra, Italienische		*sombra de Italia*
Wau		*ancorca*
Grünspan	*verde cardenillo*	
Tüchleinblau	*azul de trapillo*	
Raute	*ruda*	

10. Aguardiente - Alkohol

Alkohol (Branntwein) erwähnen die Autoren zum Lösen der Firnisharze, zum Reinigen von Leinöl und Indigo. Pacheco empfiehlt, Safran in der →*aguazo*-Technik mit Alkohol vorzunetzen und dann mit Gummiarabikum anzureiben.[651] *Aguardiente* wurde nach dem DRAE 1726 aus „Wein, Getreide und anderem" gewonnen, im DRAE 1770 wird zusätzlich Zuckerrohr aufgeführt. Palacios beschreibt verschiedene Destillationsapparaturen und das bis zu achtmalige Wiederholen des Destillationsvorgangs.[652] Pacheco und Palomino erwähnen verschiedene Branntweine, die sich durch ihren jeweiligen Alkoholgehalt unterscheiden dürften:

[648] Carducho, 8. Dialog, *[12].*
[649] Pacheco, Kapitel 2, *[30].*
[650] Carducho, 8. Dialog, *[29];* Pacheco, Kapitel 2, *[30].*
[651] Pacheco, Kapitel 2, *[30].*
[652] Palacios 1763, S. 530.

Aguardiente de cabeza, auch ***aguardiente fina*** genannt, verwendet Pacheco zum Reinigen des Leinöls.[653] Nach Pagés 1902 bezieht sich *de cabeza* auf die erste Abkochung bei der Destillation. Demnach dürfte er keinen sehr hohen Alkoholgehalt haben, was aber die Bezeichnung *aguardiente fina* suggeriert.

Aguardiente de siete coseduras empfiehlt Pacheco zum Lösen für Sandarak und Benzoeharz für Firnisse.[654] Der Name weist auf siebenmaliges Wiederholen des Destillationsvorgangs und entsprechend hohen Alkoholgehalt.

Mit ***aguardiente de abanico*** oder ***espíritu de vino***[655] löst Palomino Naturharze für Firnisse und reinigt Indigo.[656] *Barnizes de aguardiente de abanico* oder *barnizes de espíritu de vino* verwendet er als Oberbegriff für Weingeistfirnisse.
Nach Veliz suggeriert *aguardiente de abanicos* einen höherprozentigen Alkohol als *aguardiente de cabeza*[657], was in Anbetracht seines Einsatzes zum Harzlösen zutreffen mag.

11. Aguarrás - Terpentingeist

Terpentingeist nennen die Autoren als Löse- und Verdünnungsmittel für Ölfarben und Firnisse. In Palominos Glossar (ebenso im DRAE 1770 und bei Terreros 1768) ist *aguarrás* als *Espíritu de trementina* definiert. Auch wenn die Schreibweise der einzelnen Autoren differiert, *aguarás* oder *aguaras* (Carducho), *aguaraz* (Pacheco) und *aguarrás* (Palomino), erinnert die Bezeichnung an das italienische *aqua di rasa.*[658] Ob es sich bei dem spanischen Terpentingeist um das erste Destillat, um ein mehrfach rektifiziertes oder um das eher gelbliche Terpentinöl handelt, erläutern die Autoren nicht.

12. Aguazo - Tüchleinmalerei

Aguazo ist die in Spanien gebräuchliche Bezeichnung für Tüchleinmalerei auf befeuchtetem Bildträger, deren Technik Pacheco und Palomino beschreiben. Sie eignete sich für Theatervorhänge und Wandteppiche, besonders für Grisaille oder bronzefarbene Darstellungen. Nach Pacheco trug man auf ungrundierter trockener Leinwand zunächst die leimgebundenen Grundtöne auf. Anschließend nässte man zum farblichen Modellieren und Verschmelzen der Farbtöne die Leinwand von hinten. Palomino hingegen rät, die Leinwand vor dem Malen zu

---

653 Pacheco, Kapitel 5, *[29].*
654 Pacheco, Kapitel 6, *[25]* und *[27].*
655 Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[5].*
656 Palomino, Buch 5, Kapitel 6, *[16].*
657 Veliz 1986, S. 215, Anm. 35.
658 Brachert 2001, Eintrag *Acqua di raggia*.

befeuchten. Nach dem Trocknen konnte man noch farbliche Akzente setzen. Als Bindemittel nennt Pacheco Leim oder Ei, (wobei der Leim sich besser auf der nassen Leinwand verschmelzen lasse und obendrein preiswerter sei) und Palomino Leim oder Gummi.[659] Nach Pacheco bestand der einzige technische Unterschied zwischen →*sarga* und *aguazo* im Befeuchten der Leinwand.[660]

13. Ajicola - Knoblauchleim

→*ajo* und →*gíscola*.

14. Ajo - Knoblauch

Pacheco und Palomino erwähnen häufig Knoblauch beim Leimkochen und bei der Malölherstellung. Die Anweisungen der Autoren deuten auf verschiedene Eigenschaften des Knoblauchs, die sich die Maler zunutze machten.

Senkung der Oberflächenspannung:
Knoblauchhaltigen Leim erwähnen Pacheco (der ihn →*gíscola* nennt) und Palomino (der ihn *ajicola* nennt) zum Vorleimen hölzerner Bildtafeln. Laut Palomino, (der die Knoblauchzehen beim Leimkochen zugibt) verwendeten ihn die „Alten", damit die Grundierung besser haftete. Er selbst empfiehlt ihn für Holztafeln mit Harzgängen, die mit Tempera bemalt werden sollen, wobei zuvor die Harzgänge mit Knoblauchzehen abgerieben werden sollten.[661] Pacheco schreibt, dass man dem fertigen Leim in Wasser gemahlene Knoblauchzehen oder *hiel de vaca* (Ochsengalle) zusetzte, um die Oberfächenspannung zu reduzieren.[662] Veliz vermutet auch eine Erhöhung der Klebekraft und eine fungizide Wirkung.[663]

Temperaturanzeiger beim Erhitzen von Öl:
Einzelne geschälte Knoblauchzehen dienten beim Erhitzen des Leinöls als Temperaturanzeiger. Sobald sie sich braun verfärbten, war die erwünschte Temperatur erreicht, der Knoblauch wurde entfernt und das einzuschmelzende Harz in das Öl gegeben.[664] Als weitere Thermoskope nennen die Autoren Brot[665] und Hühnerfedern.

---

[659] Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 93.
[660] Pacheco, Kapitel 2, *[19].*
[661] Palomino, Buch7, Kapitel 5, *[2].*
[662] Pacheco, Kap 2, *[14]* und Kapitel 5, *[1].*
[663] Veliz 1986, S. 206, Anm. 57.
[664] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[13]* und Palomino, Buch 7, Kapitel 15, *[8].*
[665] Pacheco Kapitel 5, *[20]*

Sikkativierende und reinigende Wirkung auf Öl:

Eine sikkativierende Wirkung erwähnt Palomino indirekt, wenn er schreibt, dass man Metalltafeln zunächst mit Knoblauch abreiben sollte, da sie „gewöhnlich Vertiefungen aufweisen, in denen die *imprimación* nicht trocknen will“.[666]

Laut Pacheco kochte man bei der Zubereitung des Trockenöls (→*aceite graso*) geschälten Knoblauch und Brot mit dem Öl und entfernte sie, sobald sie braun waren.[667] Sowohl Knoblauch als auch Brot haben eine reinigende, schleimbindende Wirkung, die sich positiv auf die Öltrocknung auswirkt.[668] Laut Straub zieht Knoblauch- oder Zwiebelsaft Wasser aus dem Öl heraus, wenn man es damit erhitzt. Wässrige Bestandteile beeinflussen die Trocknungsfähigkeit ungünstig und machen den Ölfilm zudem feuchtigkeitsempfindlich.[669] (Merrifield vermutet allerdings, dass der Knoblauch Feuchtigkeit an das Öl abgebe und es dadurch beim Kochen vor dem Verkohlen schütze).[670]

Auch für den Standardfirnis sollte dem Leinöl beim Erhitzen Knoblauchzehen zugegeben und diese entfernt werden, sobald sie braun waren. Ob die nötige Temperatur zum Einschmelzen des Sandarakharzes erreicht war, stellte man anschließend mit einer Hühnerfeder fest. Demnach diente der Knoblauch auch hier zum Reinigen. Nahm man statt des Leinöls Spiköl, konnte man auf den Knoblauch verzichten.[671]

15. Albayalde - Bleiweiß

Die Bezeichnung *albayalde* ist arabischen Ursprungs und war in Spanien allgemein üblich. Allerdings findet sich in Apothekeninventaren meist die lateinische Bezeichnung *cerusa* und auf Bestellungen für Bleiweiß aus Flandern gelegentlich *blanco de plomo.*[672] Ob sich hinter der terminologischen Unterscheidung auch eine qualitative versteckt, wie z.B bei dem venezianischen Pigmenthändler Benedetti, der zwischen dem hochwertigen *cerusa* und dem minderwertigeren *biacha* differenziert[673], ist nicht geklärt. Einheimisches Bleiweiß, für dessen Produktion und Verkauf es verschiedene Nachweise gibt, wurde oft *albayalde de la tierra* oder *albayalde ordinario* genannt. Anweisungen zum Herstellen nach dem bekannten Loogenverfahren geben Laguna in seiner kommentierten Übersetzung von Dioskurides 1570, Pérez de Vargas 1578, Felipe Nuñez 1615, Alonso Barba 1630 und Palomino 1724.

---

[666] Palomino, Buch 5, Kapitel 3, *[16].*
[667] Pacheco, Kapitel 6, *[11].*
[668] Brachert 2001, Eintrag *Leinöl*
[669] Straub 1988, S. 212.
[670] Merrifield 1967, S. ccxxxvii.
[671] Pacheco, Kapitel 7, *[20].*
[672] Bruquetas 2002, S. 152ff.
[673] Krischel 2002, S. 128-129.

Der Import von venezianischem Bleiweiß ist ab Ende des 16. Jahrhunderts verschiedentlich belegt.[674] Gleichzeitig wird in diversen spanischen Werkverträgen explizit dessen Verwendung gefordert.[675] Während Carducho venezianisches Bleiweiß nicht erwähnt, empfiehlt es Pacheco für →*iluminaciones*[676] und Ölmalerei.[677] Palomino führt lediglich an, dass Bleiweiß aus Venedig „in der Kegelform der Zuckerhütchen" geliefert werde.[678] Auch Palacios beschreibt 1717 diese Lieferform und dass es in blaues Papier verpackt in den Handel kam, damit die Farbe weißer erschien.[679] Er rät, die Kegel auszuwählen, die „noch ganz sind, sehr weiß, trocken, schwer und mürbe". Lemery und Pomet zitierend berichtet er, dass holländisches und englisches Bleiweiß häufig mit weißer Erde gestreckt sei, was bei dem teureren und selteneren Bleiweiß aus Venedig nicht vorkomme.

16. Albín - Hämatit

Albín empfiehlt Pacheco für Öl- und Freskomalerei. Palomino schreibt, dass *albín* in Andalusien auch *almagra* genannt werde, und nur in der Freskomalerei diene. Er sei etwas heller als *pavonazzo* und verändere sich beim Trocknen nicht. Wenn man *albín* auf frischen Putz setze, sei der Farbton „wie Karmin". Da er in Geschäften nicht zu kaufen sei, beziehe man ihn direkt aus den Kupferminen im Königreich Jaén. Dort und in ganz Andalusien werde er sehr häufig von Malern und Vergoldern verwendet.[680] Der Hinweis auf die Vergolder erinnert an den in Benedettis Nachlassinventar aufgeführten *lapis roso*, bei dem es sich laut Krischel um den über den Levantehandel nach Venedig gelangten Roteisenstein handeln dürfte, der als Polierstein und – durch Brennen zermürbt- als leuchtend rote Farbe, bzw. als Goldgrund verwendet wurde.[681]

Vargas identifizierte bereits 1587 *albín* mit Hämatit.[682] Palacios schreibt, dass die „modernen Autoren" sich einig seien, dass der spanische Blutstein (*Piedra Hematitis*), der vielerorts in Spanien abgebaut werde, der beste in Europa sei.[683] Während er den aus Galizien besonders lobt, empfiehlt der Autor des *Tratado anónimo*[684] *albín* aus Morón, vermutlich Morón de la Frontera, südöstlich von Sevilla.

Carducho erwähnt weder *albín* noch *almagra*. Als rote Freskofarbe nennt er neben *tierra roja*, *pavonazzo de sal*, *pavonazzo de Inglaterra* und *rojo de vitrolio*. Möglicherweise sind *albin*,

---

[674] Krischel 2002, S. 128.
[675] Bruquetas 2002, S. 153.
[676] Pacheco, Kapitel 3, *[5].*
[677] Pacheco, Kapitel 5, *[15].*
[678] Palomino, Buch 9, Kapitel 16, *[11].*
[679] Palacios 1763, S. 679.
[680] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[22].*
[681] Krischel 2002, S. 102.
[682] Bernardo Pérez de Vargas „*De Re Metalica en la qual se tratan muchos y diversos secretos del conocimiento de toda suerte de minerales*" Madrid 1587, zitiert bei Bruquetas 2002, S. 192.
[683] Palacios 1763, S. 698.
[684] Sanz 1978, S. 70.

→*tierra roja*, →*pavonazzo* und →*almagra* Bezeichnungen für natürliche rote Eisenoxide, die sich hauptsächlich durch ihre geografische Herkunft und natürliche Verunreinigungen unterscheiden. Der Terminus *albín* ist (wie *pavonazo*) bislang kaum auf Inventar- oder Verkaufslisten einschlägiger spanischer Geschäfte nachweisbar.[685]

17. Alhuzema - Spik

→*aceite de espliego*.

18. Almagra / almagre / almagra de Levante - Rotocker

Pacheco unterscheidet zwischen *almagra de Levante*, dem über Venedig gehandelten Rotocker aus Zypern[686] und dem *almagra común*, vermutlich einheimischem Rotocker. Letzterer wurde bereits im 17. Jahrhundert exportiert und taucht als *Almagro*, *spanish brown* oder „*rote Erde aus Spanien*" in englischen und flämischen Dokumenten auf.[687] Erstaunlicherweise erwähnt Pacheco den einheimischen Rotocker für eher minderwertigere Arbeiten (großflächige Untermalungen im Fresko[688], Leinwandgrundierungen und für Glanzinkarnate auf Skulpturen)[689]. Für Malerei mit wässrigen Techniken, für Öl, Fresko und das von ihm favorisierte matte Inkarnat empfiehlt er Rotocker aus Zypern.[690]

19. Almártaga - Bleiglätte

Im DRAE 1726 ist *almártaga* (syn. auch *Lithargyrio* oder →*litarge, lirargillo*) als Oberbegriff für Bleiglätte definiert: „…es gibt zwei Arten, die weiße heißt Silberglätte (*almártaga de plata*), die rote Goldglätte (*almártaga de oro*)". Wenngleich Palominos *almártaga de dorar* wörtlich übersetzt Vergolderglätte heißen müsste, dürfte die gelbliche Variante gemeint sein.

20. Ancorca / encorca - Schüttgelb

Alle drei Autoren empfehlen *ancorca* für Ölmalerei; Carducho und Palomino auch für wässrige Techniken, wobei Palomino zwischen *ancorca fina*, *obscura* und *ordinaria* unterscheidet. Pacheco schreibt, dass in Öl angeriebene *ancorca* nicht in Wasser aufgehoben werden solle. Das entspricht der Anweisung de Mayernes[691] für Schittgeel und ist vermutlich in der unzureichenden Verlackung des Farbstoffes begründet.[692] Palomino schreibt in seinem Glossar, *ancorca* werde aus *gualda* hergestellt. Laut dem DRAE 1734 ist es die in Südeuropa heimische Färberreseda (*Reseda luteola* L.). Allerdings kann in Spanien im 17. Jahrhundert mit *ancorca*

---

[685] Bruquetas 2002, S. 192.
[686] Bruquetas 2002, S. 190.
[687] Bruquetas 2002, S. 189/190 und Brachert 2001, Eintrag *almagra* und *Spanisches Braun.*
[688] Pacheco, Kapitel 3, *[4].*
[689] Pacheco, Kapitel 5, *[5].*
[690] Pacheco, Kapitel 6, *[14].*
[691] Berger 1901, S. 118.
[692] Hermens 1989, S. 285.

sowohl der Farbstoff der *Reseda luteola* L. als auch des *Rhamnus catharticus* L. gemeint sein.[693] Möglicherweise deutet die Bezeichnung *ancorca de flandes*[694] auf den über Flandern gehandelten gelben Lack, der in Bestellungen für Spanien aus Flandern häufig als *schitte groen* oder *Stil de grain* auftaucht.[695]

Der bislang erste quellenschriftliche Beleg zur Herstellung von *ancorca* in Spanien stammt aus dem Firnistraktat von Francisco Orellana 1755[696], der als Ausgangsmaterial Kreuzbeeren (*grana de Aviñón*) angibt.[697] Allerdings sind große Teile seines Traktates aus dem Französischen übersetzt, darunter auch das ursprünglich italienische Firnistraktat von Buonanni[698], weshalb die Angaben überprüft werden müssten.

21. Angulema – siehe: ***lienzo***

***22. Añil -* Indigo**

Wenngleich der über Bagdad gehandelte Indigo in Europa schon lange bekannt war[699], zählte er zu den teuren Luxusartikeln. Ersatzweise behalf man sich mit der vornehmlich in Frankreich angebauten Färberpflanze Waid. Um sich von den französischen Importen unabhängig zu machen, versuchten die Spanier im neu eroberten Amerika Waid anzupflanzen. Diesen Plan gaben sie rasch wieder auf, als sie entdeckten, dass die Indianer zum Färben ihrer Kleidung Indigo anbauten. Heute gibt es in Amerika über 50 verschiedene Arten Indigo, von denen die meisten asiatischen Ursprungs sind und von den Spaniern im 16. Jahrhundert eingeführt wurden.[700] Die europäischen Waidproduzenten bekämpften zunächst erfolgreich den Import des amerikanischen Indigos, der sich aber schließlich aufgrund der stärkeren Färbekraft in ganz Europa durchsetzte. 1595 trafen 58000 kg in Sevilla ein. 1685 wurden auch in Marseille die ersten Ladungen amerikanischen Indigos gelöscht.[701]

Alle drei Autoren erwähnen Indigo zwar für Ölmalerei und wässrige Techniken, aber bei genauerem Lesen empfiehlt ihn Pacheco in Öl nur zum Abschattieren von Blattsilber[702], ansonsten rät er vom Gebrauch ab.[703] Das mag in seiner Lichtempfindlichkeit begründet sein,

---

[693] Bruquetas 2002, S. 158.
[694] Palomino, Buch 5, Kapitel 3, *[5].*
[695] Bruquetas 2002, S. 158-159.
[696] *Tratado de Barnices y Charoles, enmendado y añadido en esta segunda impression de muchas curiosidades, y aumentado al fin con otro de Miniatura para aprender facilmente a pintar sin maestro, y secreto para hacer los mejores Colores, el Oro bruñido y en Concha. Traducido del frances por Francisco Vicente Orellana*. Valencia, Imprenta de Joseph Garcia, 1755.
[697] Orellana 1755, S. 143-144.
[698] Philippo Buonanni, *Trattate sopra la vernice detta communemente cinese* …, Rom 1720.
[699] Pacheco, Kapitel 2, *[6]* und siehe Plinius XXXV, 46.
[700] Roquero 1989, S. 272.
[701] Roquero 1989, S. 272.
[702] Pacheco, Kapitel 6, *[8].*
[703] Pacheco, Kapitel 2, *[6]* und Pacheco, Kapitel 5, *[24].*

die Pacheco und Palomino beklagen.[704] Außer bei Francisco Barrera erscheint Indigo in keinem Werkstattinventar der Zeit, was ebenfalls auf eine eher eingeschränkte Verwendung in Öl weisen dürfte.[705] Für Wandmalerei empfiehlt ihn Palomino in Seco für Innenräume zum Abdunkeln von Smaltepartien; in seinen Wandmalereien in Valencia hat er ihn aber, trotz großflächiger Seccopartien, nicht verwendet.[706]

23. Aparejo - Grundierung

Die Grundierungen für Ölmalerei setzten sich im spanischen Barock aus dem wässrig gebundenen *aparejo* und der ölig gebundenen *imprimación* zusammen. *Aparejo* bezeichnete ursprünglich eine leimgebundene Gipsgrundierung, ab dem 17. Jahrhundert bei Leinwandgrundierungen auch den →Mehlkleister, →Aschengrund oder gelierten Hautleim zum Porenfüllen.[707] Darüber kam die →*imprimación*, eine farbige ölig gebundene Schicht.[708] Palomino bezeichnet die Gipsgründe als „Technik der Alten", da zu seiner Zeit flexiblere und rationellere Grundierungen für den dominierenden textilen Bildträger in Gebrauch waren.[709]

24. Azafran - Safran

Safran nennen alle drei Autoren, das DRAE 1726 und Terreros 1786 als Farbstoff für wässrige Malfarben. Covarrubias berichtet 1611, dass man in La Mancha bei Huete seit einiger Zeit anstelle von Weizen fast nur noch den gewinnträchtigeren Safran anbaue. Noch heute wird Safran in verschiedenen spanischen Provinzen angepflanzt, aber lediglich für den Küchengebrauch.

25. Azarcón - Mennige

Neben der Verwendung als Sikkativ für Öl zählen alle drei Autoren Mennige zu den Pigmenten für Ölmalerei. Palomino beschreibt die Herstellung durch Erhitzen von Bleiweiß.[710] Seine Angaben zur Verwendung sind allerdings widersprüchlich, denn zunächst rät er vom Einsatz in Öl ab, da das Pigment instabil sei.[711] Später gibt er aber direkte Hinweise zum Gebrauch: Man solle Mennige fein reiben und anschließend firnissen oder mit Ocker oder Auripigment mischen, was „ein schönes Orange" ergebe.[712] Für Leimfarben auf ungrundierter Leinwand (→*sargas*) erwähnt Pacheco „einheimische Mennige", die als Untermalung für Brasilholzlack diene. Für

---

[704] Pacheco, Kapitel 6, *[8].*; Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[20].*
[705] Bruquetas 2002, S. 164.
[706] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[25];* Roig/Bosch 2000, S. 94.
[707] Pacheco, Kapitel 5, *[3]-[7].*
[708] Pacheco, Kapitel 3, *[5].*
[709] Palomino, Buch 5, Kapitel 3, *[11]-[19].*
[710] Palomino, Buch 9, Kapitel 16, *[13].*
[711] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[3].*
[712] Palomino, Buch 5, Kapitel 6, *[10];* Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[9]* und *[10].*

Illuminierung empfiehlt er *azarcón en grano*, wobei er nicht erläutert, was er mit „in Körnern" meint.

26. Azul baxo - „blasses Blau"

In einer spanischen Bestellung für →Ultramarin aus Italien definiert Zuccaro detailliert, welche Sorten er zu kaufen wünscht.[713] Anhand seiner Einteilung und der Preise bezeichnet *baxo* eine minderwertigere Qualität. Im DRAE 1726 hat *baxo* durchweg negative Konnotationen (niedrig, tief, matt), Mez de Braidenbach übersetzt es 1673 mit nieder, klein, schlecht. Im Verzeichnis des venezianischen Pigmenthändlers Benedetti vom Ende des 16. Jahrhunderts ist ein *azuro baso* aufgelistet, das Krischel als preiswerten Azurit deutet.[714]

Carducho gibt keinen Hinweis, ob er unter *azul baxo* eine geringere Qualität Ultramarin oder Azurit versteht. Er erwähnt es lediglich in seiner Liste der Ölfarben als „*azul bajo* oder *costras*", wobei ebenfalls offen bleibt, ob er die zwei Bezeichnungen als Synonym verwendet, wie z.B. der Autor des *Tratado anónimo.*[715] Pacheco erwähnt *azul baxo* bei den Ölfarben, die angerieben unter Wasser aufbewahrt werden können[716] und schreibt, dass es sich zum Malen von Seestücken eigne (→*azul de costras*).[717]

27. Azul de cabeza / azul de segundo / segundos finos - Azuritsorten

Diese beiden Bezeichnungen verwendet nur Pacheco, und zwar im Zusammenhang mit Pigmenten für wässrige Techniken.[718] Im Abschnitt über Leimmalerei auf Leinwand schreibt er, dass für wertvolle Malereien anstelle von Indigo *cenizas* oder *segundos finos* verwendet werden.[719] Vermutlich sind „*de cabeza*" und „*de segundo*" die erste und zweite Azuritsorte, die man beim Mahlen und Schlemmen gewinnt.

Die Bezeichnung *segundos* verwendet Pacheco nochmals im Abschnitt über Ölmalerei. Hier warnt er vor den „*segundos* und dem Grobgemahlenen", da sich diese nur schlecht verschmelzen lassen, und empfiehlt für Öl fein gemahlenes Azurit.[720] Veliz[721] deutet *azul de cabeza* als ersten Auszug bei der Pigmentgewinnung und *cenizas* als eine folgende, weniger qualitätvolle Sorte. Allerdings hat Bruquetas anhand verschiedener Dokumente belegen können, dass zumindest gegen Ende des 16. Jahrhunderts *cenizas* teurer bezahlt wurden als *azul* de *cabeza*. In einer Zahlungsanweisung von 1585 für Farben für die Arbeiten in El Escorial ist der

---

[713] Bruquetas/Presa 1997, S. 176.
[714] Krischel 2002, S. 121.
[715] Sanz 1978, S. 70.
[716] Pacheco, Kapitel 5, *[28].*
[717] Pacheco, Kapitel 7, *[26].*
[718] Pacheco, Kapitel 3, *[3].*
[719] Pacheco, Kapitel 2, *[13].*
[720] Pacheco, Kapitel 5, *[21].*
[721] Veliz 1986, S. 46 und 203.

Preis für 1 Pfund *cenizas delgadas* mit 24, für ein Pfund *cabezas delgadas* mit 12 und ein Pfund *cabezas gruesas* mit 8 Reales angegeben.[722]

28. Azul de costras - „Krustenblau“

Die Natur dieses Pigments ist unklar. Carducho zählt *azul de costras*, (vermutlich als Synonym für →*azul baxo*)[723], zu den Pigmenten für Ölmalerei. Pacheco erwähnt es ein einziges Mal im Kapitel über Landschaftsmalerei in Öl, dass der Grünton der Bäume mit *cenizas* oder *costras* gemischt werden könne.[724]

Palomino nennt *azul verde* als weiteres Synonym für *azul de costras*, dessen Farbton „meergrün oder himmelblau“ sei. Im Gegensatz zu Carducho beschreibt er es aber als trügerisch in Öl. Gleich dem Azurit aus Santo Domingo „ende es in einem schlechten Grün“.[725] Das bei Palomino genannte Synonym erinnert an *verdeazurro*, das laut Ferrante Imperato, 1599[726] und Alonso Barba, 1640, aus *lapis armenio* hergestellt wurde. Barba präzisiert, dass es „aus dem blaugrünen *lapis armenio* oder dem *cibairo*, einem Mineral der Insel Hispañola“, gefertigt werde.[727] In einem Dokument von 1649 bittet der Prior der Kartause von Granada in El Paular um verschiedene Pigmente, darunter *açul fino zeniças*, *costras finas çeniças* und *costras baxas de Sevilla*[728], die übersetzt „feines blaue Aschen“, „feine Krusten-Aschen“ und „blasse Krusten aus Sevilla“ wären. Diese Bezeichnungen erinnern an die spanische Terminologie für →Azurit und könnten möglicherweise auf malachithaltiges Azurit deuten.

Costra definiert Covarrubias 1611 u.a. als Baumrinde oder Kruste auf Steinen[729], Mez de Braidenbach (1670) übersetzt es als Rinde oder Schale, was möglicherweise auch in Zusammenhang mit dem schaligen Aufbau des Malachitminerals, dessen typische Bänderung, oder dem splittrig schaligen Bruch steht. Der Zuname „Kruste“ kann aber auch auf das Herstellungsverfahren künstlicher grüner oder blauer Pigmente hinweisen, wie es Alonso Barba beschreibt: Perforierte dünne Kupferbleche stellte man in einen Topf mit Essig und darin gelöstem Ammoniumchlorid und stellte das verschlossene Gefäß in warmen Mist. Nach zwanzig Tagen konnte man das Blau von den Blechen abkratzen.[730]

Der Autor des *Tratado anónimo* nennt verwirrenderweise *azul de costras de trapillo* als Blaupigment für Ölmalerei, das von manchen gerieben, von anderen nicht gerieben werde, sich gut für die Darstellung von entfernten Bäumen (was an Pachecos Erwähnung von *costras* für

---

[722] Bruquetas 2001, S. 170.
[723] Carducho, 8. Dialog, *[16].*
[724] Pacheco, Kapitel 7, *[23].*
[725] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[3].*
[726] Zitiert nach Bruquetas 2002, S. 169.
[727] Barba 1939, S. 63.
[728] Zitiert nach Bruquetas 2002, S. 172.
[729] Covarrubias 1611, S. 245.
[730] Barba 1939, S. 61.

grüne Bäume erinnert) und zum Mischen mit anderen grünen Farben eigne, sich mit Weiß aufhellen und mit Schwarz oder Braun abdunkeln lasse.[731] Der Beiname „*de trapillo*“ beezichnet eigentlich Tüchleinfarben, die nur in wässrigen Techniken Anwendung finden (→*azul de trapillo*).[732]

29. Azul de trapillo / trapito azul - Tüchleinblau

Azul de trapillo erwähnt nur Carducho, und zwar als Farbmittel für Wasserfarben. Wörtlich übersetzt bedeutet der Name „Blau von kleinen Tüchern”, was auf Tüchleinfarben weist (auf Leinenstücke durch Eintauchen aufgesaugte und getrocknete Pflanzenfarbstoffe, die man zum Gebrauch mit Wasser wieder herauslöste). Harley zitiert J.Gerard, The Herball, 1633, der erwähnt, dass in Frankreich mit Tournesol neben Nahrungsmitteln auch Leinwandstückchen eingefärbt wurden.[733] Schweppe[734] beschreibt die Zubereitung solcher Leinwandstücke nach Moneti, 1754, die als *Tournesol en drapeau* aus Südfrankreich in großen Mengen in den Handel kamen.

30. Azul ultramaro - Ultramarin, Lapislazuli

Laut Pacheco war Ultramarin seinerzeit in Spanien wegen des hohen Preises kaum in Gebrauch.[735] Es ist weder auf den königlichen Preislisten von 1626, 1627 und 1680, noch im überlieferten Inventar des Madrider Gewürzladens von 1602, das verschiedene Pigmente enthält, erwähnt.[736] Tatsächlich gibt es nur wenige Nachweise für seine Verwendung.[737] Pacheco selbst hat es in den Malereien der Casa de Pilatos verwendet.[738] Für El Greco wurde es auf sein ausdrückliches Verlangen für ein Gemälde besorgt[739], für Juan Andrés Rizzi ist die Verwendung vertraglich festgelegt worden.[740] In den Inventaren von Villandrando, Nardi, Barrera und Carducho wird es erwähnt, aber nur in sehr geringen Mengen.[741] Eine Pigmentbestellung von Zuccaro für die Arbeiten in el Escorial aus Italien ist überliefert, die mit zwei Pigmentproben versehen war, anhand derer der Einkäufer vor Ort die Qualität vergleichen sollte. Im Schreiben unterteilt Zuccaro das gewünschte Ultramarin in vier verschiedene Qualitäten, in *fino*, *corriente*, *baxo* und *ceniza.*[742]

---

[731] Sanz 1978, S. 73.
[732] Carducho, 8. Dialog, *[18].*
[733] Harley 1970, S. 57.
[734] Schweppe 1992, S. 529.
[735] Pacheco, Kapitel 5, *[24].*
[736] Bruquetas 2002, S. 166; auch Mulcahy 1987, S. 506.
[737] Harris 1983.
[738] Brinquis 1993, S. 209.
[739] Harris 1983, S. 411.
[740] Vizcaína 2006, S. 203.
[741] Vizcaína 2006, S. 116.
[742] Bruquetas/Presa 1997, S. 176.

Erstaunlicherweise beschreibt Palomino trotz der seltenen Verwendung detailliert die Herstellung mittels der Pastille, die er selbst erfolgreich ausprobiert habe. Dabei gewann er drei unterschiedliche Qualitätsstufen, die dritte nennt er →*cenizas.*[743] Zudem beschreibt er, wie man Ultramarin als Lasur und zum Ausmalen verwendet.[744]

31. Azul, azul cenizas, azul cenizas de Sevilla, azul de Santo Domingo - Azurit

In Spanien gab es große Azuritvorkommen, die schon Plinius und später Borghini (1548) erwähnen. Dokumente aus dem 15. Jahrhunderts belegen den Abbau bei Talavera de la Reina, Arenas de San Pedro und San Martín de Valdeiglesias. Die recht komplizierte spanische Terminologie für Azurit im Laufe der Jahrhunderte hat Bruquetas untersucht. In Dokumenten des 15. und 16. Jahrhunderts heißt es *açul*, *piedra azul muy fino para pintores*, *azul de pintores*, *azul* oder *azul fino*. Vereinzelt ist auch *azul de Alemania* oder *azul de Flandes* erwähnt, was auf Importe weist. (In seinem 4. Kapitel erwähnt Pacheco zwar Azurit aus Ungarn, es handelt sich aber um eine ins Spanische übersetzte Passage von van Mander.) [745] Ab Mitte des 16. Jahrhunderts tritt immer häufiger die Bezeichnung *azul de cenizas* oder einfach *cenizas* auf und wurde schließlich zum gebräuchlichsten Terminus für Azurit.

Während seiner zweiten Reise informiert bereits Kolumbus den König brieflich über eine Mine mit *azul fino* in La Española. Ab Beginn des 16. Jahrhunderts sind Dokumente der Casa de Contratación in Sevilla überliefert, die von weiteren Funden in Amerika berichten und in denen um Handelserlaubnis gebeten wird. 1579 beauftragt Philipp II. die Verwaltungsbeamten der Insel La Española, zwei Ladungen des blauen Minerals zu senden. In einer Zahlungsanweiseung aus dem Escorial von 1586 taucht erstmals die Bezeichnung *ceniza y caveça de azul de Sevill*a auf. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts, als die Spanier Azurit aus Santo Domingo und Kuba einführten, überwiegen die Bezeichnungen *azul de Santo Domingo* oder *azul de Sevilla*, die durch Nennung des Herkunfts- und Handelsorts auf amerikanisches Azurit weisen.[746]

Carducho und Pacheco erwähnen Azurit für Ölmalerei. Pacheco beschreibt das schwierige Vermalen in dieser Technik: Man sollte es möglichst mit Weiß mischen, und die dunkelsten Schatten sollten reines Azurit sein, ohne Schwarzbeimischung. Als Beispiel gibt er das (heute noch erhaltene) Gemälde von Mohedano am Hochaltar der Verkündigungskirche in Sevilla an.[747] Palomino zählt *azul fino* und →*azul verde* zu den trügerischen Pigmenten in Öl, da sich beide in ein hässliches Grün verwandeln. Ob der Grund für diesen Farbumschlag das Bindemittel oder das Pigment ist, erläutert er nicht. Er empfiehlt Azurit ausschließlich für wässrige Techniken.

---

[743] Palomino, Buch 9, Kapitel 16, *[4].*
[744] Palomino, Buch 5, Kapitel 6, *[17]-[19].*
[745] van Mander 1991, S. 29.
[746] Bruquetas 2002, S. 169-172.
[747] Pacheco, Kapitel 5, *[24].*

Azurit aus Spanien, das so genannte „Spanische Blau“ rühmen verschiedene europäische Quellenschriften als ein besonders schönes Blaupigment.[748] Ob es sich hierbei um das iberische oder das amerikanische handelt, geht aus den Texten nicht hervor.

32. Barniz - Firnis

Bereits ab Mitte des 16. Jahrhunderts gibt es Belege für den Verkauf gebrauchsfertiger Gemäldefirnisse in Spanien, allerdings ohne Angabe der Inhaltsstoffe.[749] Es dürfte sich um die damals üblichen Öl-Harzfirnisse gehandelt haben. Mit Aufkommen der Leinwandmalerei wurden sie von flexibleren Harzessenzfirnissen und den schneller trocknenden Weingeistfirnissen verdrängt.
Während Carducho für Firnisse lediglich die Grundsubstanzen (Öle, Terpentin, Branntwein, Terpentingeist und Mastix)[750] aufzählt, präsentieren Pacheco und Palomino verschiedene Rezepte für Öl-Harz-, Eiklar-, Harzessenz- und Weingeistfirnisse.
Neben verschiedenen Schlussfirnissen für Gemälde erwähnt Palomino erstmals einen Zwischenfirnis und einen Firnis für Skulpturen. Pacheco beschreibt das partielle Firnissen der Augen mattgefasster Skulptureninkarnate.

33. Barniz de aguarrás - Terpentingeistfirnis

Pacheco erwähnt am Ende seines Abschnitts über Firnisse einen einzigen Harzessenzfirnis aus Terpentinbalsam und Terpentingeist, der für jedes Gemälde neu angesetzt werden müsse, da er nicht lange haltbar sei.[751] Diesen Firnis erwähnt auch de Mayerne 1620 als „*vernis ordinaire des peintres*“.[752] Laut Palomino enthielt er auch noch Kolophonium und ersetzte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts den bisherigen Standartfirnis →*barniz de guadamecileros.*[753] Mit Nussöl versetzt erwähnt ihn Palomino als Zwischenfirnis für Ölmalerei.[754]

34. Barniz de clara de huevo - Eiklarfirnis

Damit die Augen mattgefasster Inkarnate kristallhell glänzten und die Gesichter lebendig erschienen, empfiehlt Pacheco, die Augäpfel mit einem Eiweißfirnis oder einem →*barniz de sombra* zu bestreichen.[755]

---

[748] Haller 2004, S. 140.
[749] Bruquetas 2002, S. 358.
[750] Carducho, 8. Dialog, *[35].*
[751] Pacheco, Kapitel 6, *[27].*
[752] Berger 1901, S. 338.
[753] Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[2].*
[754] Palomino, Buch5, Kapitel 5, *[11].*
[755] Pacheco, Kapitel 6, *[18].*

Palomino verwendet Eiklarfirnis, den er für „jederzeit wasserlöslich“ hält, auf Gemälden. Das Eiklar wurde mit dem Bundpinsel schaumig geschlagen und anschließend aufgetragen. Hier verflüssigte sich der Schaum und trocknete zu einem Film auf.[756]

35. Barniz de espíritu de vino - Weingeistfirnis

Palomino verwendet den Ausdruck als Oberbegriff für Firnisse aus Harzen, die in Alokohol gelöst wurden. Pacheco nennt zwar mehrere alkoholhaltige Firnisse, bei seinen Rezepten werden die Harze aber häufig noch in Essenzölen gelöst und anschließend mit Alkohol verdünnt. Beispielsweise wurden Sandarak und Mastix unter Hitzeeinwirkung in Spiköl gelöst und anschließend mit Alkohol bis zur richtigen Konsistenz verdünnt. Für Gemälde empfiehlt Pacheco, in Alkohol gelöstes Benzoeharz mit hellem Terpentin zu vermischen, speziell für Holztafeln Sandarak in heißem Alkohol und Spiköl zu lösen.[757] Die beiden letzten Rezepte erwähnt auch Palomino, für den Sandarakfirnis könne man aber auch Terpentingeist statt Spiköl nehmen.[758]

36. Barniz de guadamecileros – „Goldlederarbeiterfirnis“

Der gebräuchlichste Firnis in Spanien Anfang des 17. Jahrhunderts war der so genannte „Firnis der Goldlederarbeiter“, ein Öl-Harzfirnis, für den Sandarak in erhitztem Leinöl geschmolzen wurde. Das entspricht dem Standardfirnis des Mittelalters (*Vernix liquida*).[759] Pacheco nennt einen weiteren Öl-Harzfirnis, für den man Mastix in erhitztem Leinöl schmolz.[760] Auch dieser Firnis ist schon bei Borghini 1584 und Armenini 1587 als „*vernice chiara*“ erwähnt. Er trocknete etwas langsamer als der mit Sandarak bereitete Öllack.[761] Einen weiteren ölhaltigen Harzfirnis, der sich besonders gut für Gemälde eignete, stellte man aus Leinöl, Kiefernharz und →*aceite de sapo*, vermutlich Terpentinbalsam, auf mildem Feuer her.[762]

Palomino erwähnt nur noch einen Öl-Harzfirnis, für den er Mastix in erhitztem Nussöl schmolz und nach dem Erkalten mit Terpentingeist verdünnte. Wünschte man eine kürzere Trockenzeit, rät er, auf das Öl zu verzichten.[763]

37. Barniz de sombra - „Schutzfirnis“

Unklar ist, um was es sich bei dem *barniz de sombra* handelt, den Pacheco zum Firnissen der Augäpfel matt gefasster Skulptureninkarnate und für Gemälde nennt.[764] Er schreibt, dass man

---

[756] Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[7].*
[757] Pacheco, Kapitel 6, *[22]*, *[25]* und *[27].*
[758] Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[5]* und *[6].*
[759] Straub 1988, S. 245.
[760] Pacheco, Kapitel 6, *[21].*
[761] Straub 1988, S. 245.
[762] Pacheco, Kapitel 6, *[26].*
[763] Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[3].*

für Gemälde „irgendeinen *barniz de sombra*“, verwenden könne, den man mit Spiköl an der Sonne verflüssigt und verdünnt. De Mayerne erwähnt 1620 einen „*Vernix d'ambre*“, der so präpariert ist, dass er in Pulverform jederzeit in Spiköl unter Wärmeeinwirkung löslich ist.[765] Bernsteinfirnisse sind allerdings in keinem spanischen Text des 17. Jahrhundert, auch in keinem der konsultierten Wörterbücher ab dem 16. Jahrhundert, explizit erwähnt. Bernstein (*ambra*, bei Palacios 1706 auch *karabe*) als Material ist zwar häufig genannt, nicht aber für Lack- oder Firnisherstellung.[766]

Wörtlich übersetzt wäre *barniz de sombra* ein „Schattenfirnis“, der dem Gemalten Tiefe verleiht, oder ein „umbrahaltiger Firnis“, wobei der Umbra eine färbende oder sikkativierende Wirkung zukäme. Terreros 1788 definiert „*sombra*“ u.a. als Schutz oder Abdeckung, was im vorliegenden Kontext als Oberbegriff für schützende Überzüge oder Schlussfirnisse interpretiert werden könnte.

38. Bermellón artificial - künstlicher Zinnober

Obwohl 1687 bereits das so genannte „nasse Verfahren“ zur Zinnoberherstellung entwickelt war, beschreibt Palomino das ältere „trockene Verfahren“, das seit dem 8. Jahrhundert gebräuchlich war.[767] Da Palomino es selbst ausprobiert hat, sind seine Anweisungen sehr detailliert.[768] Holland war zwar im 17. Jahrhundert der Hauptproduzent des künstlichen Zinnobers, bislang gibt es aber keinerlei Belege für Importe.[769] Lediglich Palominos Aussage, dass es während des Spanischen Erbfolgekriegs keinen Zinnober gegeben habe, könnte vielleicht als indirekter Hinweis auf frühere Importe interpretiert werden.[770]

39. Bermellón natural – natürlicher Zinnober

In Spanien förderten die Araber den Zinnoberabbau und gaben den bekanntesten und heute noch aktiven Minen in der Provinz Ciudad Real den Namen *Almadén del Azogue* („Zinnobermine“). Im 13. Jahrhundert erteilte König Ferdinand III. dem Calatrava-Orden die Lizenz zum Abbau, im 16. Jahrhundert wurde sie dem fuggerschen Handelshaus und für kurze Zeit auch den Welsern übertragen.[771] Noch gegen Ende des 17. Jahrhundert lobte Pomet die Qualität des spanischen Zinnobers.[772]

Palomino bevorzugte den künstlichen, „der meist schöner sei“. Der mineralische könne aber genauso gut oder sogar besser sein, wenn man ihn „nicht aus den Steinen, sondern aus den

---

[764] Pacheco, Kapitel 6, *[17]* und *[22].*
[765] De Mayerne in: Berger 1901, S. 350-352.
[766] Vgl. Covarrubias (1611); DRAE (1729).
[767] Krischel 2002, S. 103.
[768] Palomino, Buch 9, Kapitel 16, *[10].*
[769] Bruquetas 2002, S. 187.
[770] Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[1].*
[771] Bruquetas 2002, S. 186.
[772] Pomet 1717, Sp.661 und 893.

Erzgängen und winzigen Äderchen“ gewinne und den farbintensivsten nehme. Diesen rieb man mit Weißwein und trocknete ihn in Form winziger →*pastillas*. Im Fresko konnte er nach Palomino nur in Innenräumen verwendet werden, durfte zwecks besserer Haftung den Putz nicht direkt berühren und musste mit roter Erde untermalt werden.[773]

40. Blanco de cal y marmol – Weiß aus Kalk und Marmor

Carducho empfiehlt als weiße Freskofarben *estuque* oder „Weiß aus Kalk- und Marmor“, was für ihn dasselbe ist, da er in Absatz *[52]* erläutert, dass *estuque* aus weißem Kalk und Marmor bestehe. Das erinnert an die italienische Praxis[774], die er im Escorial gelernt haben dürfte. Für Palomino ist die Marmorbeimischung zum Kalk neu. Er verweist auf Luca Giordano, der ihm versichert habe, dass diese Technik in ganz Italien üblich sei.[775] In Giordanos Fresken im Escorial ist die Marmorzumischung sowohl im Putz, als auch in der weißen Malfarbe nachgewiesen.[776]

41. Blanco de estuque - Kalkweiß

Der „weißeste und körperhafteste“ und deshalb beste Kalk für Kalkweiß stammte laut Pacheco aus Portugal oder aus Marchena[777]. Während für Carducho *blanco de estuque* auch Marmor enthält, ist dieser Zusatz weder Palomino, noch Pacheco geläufig. Palominos detaillierte Beschreibung der Zubereitung zeugt von eigener Praxis: Nach viermonatigem Einsumpfen und täglichem Rühren passierte er den Kalk durch ein feines Sieb, ließ ihn sich setzen, entfernte das Wasser und verwendete den Bodensatz zum Anmischen der Farbtöne.[778] In Kugelform getrocknet konnte man ihn aufbewahren und bei Bedarf zerkleinern, in Wasser einweichen und mit dem Läufer auf der Reibeplatte reiben.[779]

Da das Weiß für die Palette noch feiner sein sollte, verdünnte man den eingesumpften Kalk nochmals mit Wasser und passierte ihn durch ein noch engmaschigeres Sieb. Nach dem Absetzen war er „so weich wie Quark“.[780]

42. Blanco de yeso de espejuelo muerto - Gipsweiß

Blanco de yeso de espejuelo muerto bezeichnet eins der zwei Weißpigmente aus Gips, die Palomino für die Leimfarbenmalerei erwähnt. Es ist aus gelöschtem *espejuelo*-Gips und diente

---

[773] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[20].*
[774] Lomazzo (1585) und Armenini (1587) nennen beide Marmorstaub als Zusatz für weiße Farbe (Koller 1990, S. 259 und Berger 1909, S. 75), ebenso Pozzo 1693 (Berger 1909, S. 84), de Mayerne 1620 (Berger 1901, S. 363) und Pernety 1757 (Pernety 1757, S. xxxix).
[775] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[32]-[33].*
[776] „*El juicio final*“ von Luca Giordano in der Basilika des Escorial, Nº REG. Patrimonio Nacional 10034939-2003, Analysen von E.Parra.
[777] Marchena liegt etwa 40 km östlich von Sevilla.
[778] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[28].*
[779] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[31].*
[780] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[30].*

zum Anmischen der Grundtöne.[781] (Zum zweiten Weißpigment für die Pallette →*yeso muerto de modelo*)

43. Bodegón - Stilleben

Bodegón steht in der heutigen spanischen Kunstterminologie sowohl für den allgemeinen Gattungsoberbegriff Stilleben als auch für die Bilder, in denen Esssachen und Geschirr dargestellt sind. Covarrubias definiert 1611 *bodegón* aber als eine „*einfache, im Kellergeschoss befindliche Garküche, wo auch der Weinkeller ist, in der arme Leute, denen zu Hause niemand etwas kocht, zu essen und zu trinken bekommen*". Demnach bezeichnet *bodegón* im 17. Jahrhundert Stilleben mit Figuren, nämlich Bilder, auf denen einfache Leute dagestellt sind, die etwas essen, beziehungsweise Leute die Nahrungsmittel verkaufen oder zubereiten.[782]
Nach Scheffler hat die textliche Nähe, die Pacheco in Kapitel 8, *[4]* zwischen *bodegones con diferencia de comida y bedida* und *figuras ridiculas* (hier dürfte die mit Bambocciade bezeichnete Genremalerei gemeint sein, die Palomino 1724 in seinem Glossar unter *bamboche* als Landschaftsdarstellung mit flämischen Trinkgelagen oder Mahlzeiten beschreibt) schafft, zu dem Missverständnis geführt, dass der Begriff *bodegón* bereits im kunstterminologischen Sprachgebrauch des 17. Jahrhundert ausschließlich ein spanisches Küchenstück mit Personeninventar benennt.[783] 1724 definiert Palomino *bodegón* in seinem Glossar als Bildgattung mit Essbarem.

44. Borne - Eiche

Bis Anfang des 17. Jahrhunderts ist *borne*, laut Rosal 1611 arabischen Ursprungs, in den spanischen Wörterbüchern als Holz definiert. Covarrubias schreibt 1611, dass der Ausdruck aus dem Französischen stamme und eine bestimmte Holzart bezeichne. Im 17. Jahrhunderts ist *borne* häufig in Verträgen als Holzart für Bildträger vorgeschrieben. In den frühen spanisch-französischen Wörterbüchern (Palet 1604, Oudin, 1607 und Vittori 1609) wird es mit Eiche übersetzt. Spanische Wörterbücher des 18. Jahrhunderts nennen Nuss und Eiche (z.B. das DRAE 1726 und Terreros 1786). Heute steht fest, dass *Borne de Flandes* aus dem Baltikum über Flandern importiertes Eichenholz ist.[784] Durch das Abholzen der ehemals großen Eichenwälder Andalusiens im Laufe des 16. Jahrhunderts für den Schiffsbau war man auf Importhölzer angewiesen. Dabei handelte es sich vornehmlich um nordeuropäisches Eichen- und Kiefernholz[785] und den tropischen amerikanischen Laubbaum →*cedro*.

---

[781] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[9].*
[782] Schroeder 1991, S. 193.
[783] Scheffler 2000, S. 99 ff und S. 63 ff
[784] Bruquetas 2002, S. 470.
[785] Bruquetas 2002, S. 227.

45. Bramante – siehe: ***lienzo***

46. Bosquejo, bosquexo - Untermalung

Pacheco beschreibt verschiedene Untermalungstechniken.[786] Unentschlossenen, die in diesem Stadium der Arbeit noch Änderungen vornehmen wollen, rät er, mit wenigen Farben zu untermalen, entweder mit Schwarz und Weiß oder mit Umbra, Karmin und Weiß. Bei mehr Sicherheit könne man gleich mit den richtigen Farben untermalen, was vor allem für die Inkarnate von Vorteil sei. Die Untermalung konnte man skizzenhaft gestalten, indem man nur Licht und Schatten angab, oder sie gleich so weit wie möglich ausarbeiten, um weniger übermalen zu müssen. Bezeichnenderweise kritisiert Pacheco im Absatz über Untermalungen die in Spanien neu aufkommende venezianische Malweise, die man verächtlich „Fleckenmalerei", →*pintura de borrones,* nannte.

47. Brasil - Brasilholzlack

Brasíl ist laut dem DRAE 1726 sowohl das Rotholz, der daraus gewonnene Farbstoff als auch dessen Farbton. Allein Pacheco erwähnt *brasil* als Farbmittel in der *sargas*-Malerei, Palomino das Holz für edle Malstöcke.[787]

1503 wurde in Spanien die Einfuhr des asiatischen Brasilholzes verboten[788], um den Handel mit dem spanischen, das hauptsächlich aus Santo Domingo und Kuba stammte, zu fördern.[789] 1558 schreibt Meder in sein Handelsbuch, dass das über Lissabon gehandelte amerikanische Brasilholz weit besser sei, als das über Sevilla importierte.[790] Tatsächlich war dessen Qualität so gering und der Farbstoffgehalt der einzelnen Stämme so unterschiedlich, dass Phillip II. sogar die Einfuhr des asiatischen wieder erlauben musste.[791]

Die Vormachtstellung im Verkauf des Brasilfarbstoffes im 17. Jahrhundert hatten die Flamen, was aber eher an der preiswerten Herstellung des Farbstoffes durch Zuchthäusler lag, die Rotholz zu Pulver raspeln mussten.[792] In Spanien gaben die Maler allem Anschein nach dem Farbstoff der Cochenille den Vorzug. Im DRAE 1729 ist *palo de brasíl* bei der Herstellung von Karminrot erwähnt, das (hier dürfte der bereits extrahierte Farbstoff gemeint sein) mit Goldblättern gerieben, anschließend in weißen Essig eingelegt, gekocht und anschließend getrocknet werde und besser und haltbarer sei als das Karminrot aus Cochenille und Alaun.

---

[786] Pacheco, Kapitel 5, *[11]-[13].*
[787] Pacheco, Kapitel 2, *[13]*, Palomino, Buch 5, Kapitel 2, *[11].*
[788] Roquero 1998, S. 266 und Lorenzo 1997, S. 598.
[789] Lorenzo 1979, S. 598.
[790] Kellenbenz 1974, S. 26.
[791] Roquero S. 266.
[792] Hermens 1998, S. 276 ff.

48. Brocha - Bundpinsel

→*pinceles*.

49. Brutescos –Grotesken

→g*rutescos*.

50. Cardenillo - Grünspan

Carducho nennt Grünspan für Öl- und Aquarellmalerei, Pacheco allein für Ölmalerei (in Untermalungen und als Lasur)[793] und warnt vor dem Mischen mit Auripigment, dessen „Todfeind" er sei.[794] Hier dürfte er sich auf die Reaktion von Kupferpigmenten mit schwefelhaltigen Pigmenten beziehen, die jedoch vornehmlich in wässrigen Bindemitteln auftritt.[795] Palomino zählt Grünspan, den er auch *verdete* nennt, zu den trügerischen Ölfarben, da er anfangs zwar ein herrliches Smaragdgrün aufweise, bald aber schon schwarz werde.[796] Trotz der Gefahr oder wohl in Ermangelung eines geeigneteren Grünpigments beschreibt er die Verwendung in Öl in Ausmischung mit anderen Pigmenten und als Lasur[797], sowie in wässrigen Techniken.[798] Ferner erwähnt er ihn als Sikkativ für rote Lackfarben und Schwarz.[799]
Grünspan konnte bislang auf keiner Pigmentbestellung aus dem Ausland nachgewiesen werden.[800] Dies liegt vermutlich daran, dass er auch in der Medizin verwendet wurde, man ihn in deshalb in den meisten heimischen Apotheken oder bei Drogisten kaufen konnte. Abgesehen davon ist er leicht herszustellen.

51. Cardenillo purificado - Neutraler Grünspan

Der so genannte „destillierte Grünspan", durch Umkristallisation gereinigter und neutralisierter Grünspan, ist maltechnisch gesehen stabiler.[801] Pacheco beschreibt, wie man den basischen Grünspan mit Wasser, Essig und einigen Rauteblättern rieb, durch ein Tuch filterte und nach dem Trocknen in Öl anrieb.[802] Allerdings ist angesichts des verdünnten Essigs zu befürchten, dass nicht alle basischen Kupfersalze neutralisiert wurden.[803] Palomino beschreibt zwei Methoden, die neutralen Grünspan ergeben dürften. Kupferplatten setzte man in einem geschlossenem Topf kochendem Weinmost- oder Essigdämpfen aus, kratzte das Grün 10 Tage

---

[793] Van Eikema 2003, S. 178-179.
[794] Pacheco, Kapitel 5, *[17].*
[795] Van Eikema 2003, S. 174-175.
[796] Palomino*, Buch* 5, Kapitel 4, [5].
[797] Palomino*, Buch* 5, Kapitel 6, *[26]-[28].*
[798] Palomino 1947, S. 92.
[799] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[18].*
[800] Bruquetas 2002, S. 178.
[801] Kühn 1993b.
[802] Pacheco, Kapitel 5, *[19]*; de Mayerne in: Berger 1901, S. 282.
[803] Van Eikema 2003, S. 168.

später von den Platten, rieb es mit Essig und bewahrte es in Kuhblasen auf. Alternativ konnte man Kupferspäne in einem verschlossenen Topf direkt in starkem Essig während der Dauer von 20 Tagen auflösen.[804] Für *iluminaciones* empfiehlt Palomino, Grünspan mit Zitronensaft, Orangensaft oder Essig anzureiben[805], was aber auch dazu dienen konnte, den Farbton zu intensivieren.[806]

52. Carmín - Karminrot

Carmín und *grana* bezeichnen in spanischen Texten des 17. Jahrhunderts sowohl den Farbstoff der Kermesschildlaus als auch den der Cochenille und den Farbton selbst.

Kermes: Bis zum Import der Cochenille aus Amerika bezeichnete *carmín* allein den roten Farbstoff der Kermeslaus. Kermes hatte in Spanien eine lange Tradition und wurde nach Aufzeichnungen aus dem 11. Jahrhundert bereits in bester Qualität aus den Regionen um Sevilla, Niebla, Medina Sidonia und Valencia exportiert.[807] Zudem war der spanische Kermes preiswerter als der aus anderen Mittelmeergebieten.[808] Covarrubias attestiert 1611 die Herstellung und den Verkauf großer Mengen aus La Mancha, Badajoz und Portugal für die Textilfärberei. Den Namen führt er auf das Arabische Wort „*karmes*“ zurück, das so viel wie „Würmchen“ bedeute, das im „Korn“ (*grana*) wachse. Deshalb nenne man alle mit dem Pulver dieses „Kornes“ gefärbten Seiden „*carmesí*“. Auch nach der Entdeckung der Cochenille wurde Kermes weiter geerntet und exportiert.[809] Laut Ximénez 1615 züchtete man sie in Aragón[810], nach Palacios 1763 in Andalusien, dem Königreich Murcia und in der Gegend von Cartagena.[811]

Cochenille: Das erste schriftliche Dokument zur Cochenille stammt von 1523. Karl V., bemüht um neue Einkünfte für die königliche Hacienda, beauftragte Cortés, in Neuspanien Recherchen über den roten Farbstoff *grana cochinilla* anzustellen.[812] Tatsächlich wurde die Cochenille nach Gold und Silber das wertvollste Exportprodukt der spanischen Kolonien in Amerika. Ganze Traktate wurden ihrer Züchtung und Verarbeitung gewidmet, das erste schrieb Gómez Cervantez 1599.[813] Wegen des hohen Farbstoffgehalts und der kostengünstigen Herstellung mittels versklavter indianischer Arbeitskräfte verdrängte die über Spanien gehandelte Cochenille

---

[804] Palomino, Buch 9, Kapitel 16, *[14]-[15].*
[805] Palomino 1947, S. 92.
[806] Rahn 1993, S. 226, Kühn 1993b, S. 133 und Roja *et al.*2005, S. 75/76.
[807] Santos/San Andrés 2001, S. 269.
[808] Lorenzo 1979, S. 561.
[809] Schweppe 1992, S. 257.
[810] Ximénez 1615, S. 32.
[811] Palacios 1763, S. 670.
[812] Lorenzo 1979, S. 560 nennt zwar Phillip II., es muss aber Karl V. gewesen sein. Siehe Marichal 2007, S. 76.
[813] Zitiert nach Ana Roquero 1998, S. 270.

zunehmend den Kermes für die Woll- und Seidenfärberei in Europa.[814] Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts setzte sie sich als cremosi *di spagna, cremese dalle Indie, uchimilla* oder *cochimeia* durch.

Grana di Spagna erscheint Ende des 16. Jahrhunderts auf den Listen des Farbhändlers Benedetti in Venedig, der es vom flämischen Farbstoffgroßhändler Francisco Vrins erhielt. Dessen in Sevilla ansässiger Handelspartner Fontana ließ die Ware von Cartagena aus per Schiff nach Livorno transportieren, wo sie nicht nur weiter verkauft, sondern auch verarbeitet und verfeinert wurde.[815] Während Krischel den in Italien verwendeten Terminus grana als Kermes deutet, übersetzt Brulez ihn als Cochenille.[816] Im italienisch abgefassten Nachlassinventar der Güter Francisco Vrins vom 13. Mai 1604 wird *grana* auch *cremese* genannt.[817]

Covarrubias nennt unter dem Eintrag *grana* neben der Kermeslaus auch die „andere Art des Scharlachwurms", die die Spanier aus Peru mitbrächten und die man dort *cochinilla* nenne. Demnach kann lediglich der Zusatz „*de Indias*" oder „*de Honduras*"[818], wie sie Carducho, Pacheco und Palomino gebrauchen, als direkter Hinweis auf Cochenille gelten. Zu den ersten Dokumenten, auf denen das „*carmín de Indias*" für Malzwecke zu finden ist, zählt eine Rechnung von 1565.[819]

53. Carmin de Florencia de pelotilla - Florentinischer Kugellack

Florencia weist auf den Herstellungsort, *pelotilla* auf die Handelsform in Kugeln.[820] Carducho empfiehlt es zwar für Öl, im Vertrag für den Hauptaltar von San Antonio de los Portugeses von 1632 verpflichtete er sich aber, *carmín de Indias* und nicht das florentinische zu verwenden.[821] Auch laut Pacheco eignet sich das florentinische besonders für Ölmalerei, da es in dieser Technik sicherer und haltbarer sei als das amerikanische.[822]

Ab Mitte des 16. Jahrhunderts verpflichteten sich die spanischen Maler in den Verträgen für Ölmalerei häufig, florentinisches und kein amerikanisches Karmin zu verwenden. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts ist ein Umschwenken zu Gunsten des amerikanischen zu verzeichnen.[823] Ob hierfür Qualitätsunterschiede oder nationalökonomische Interessen verantwortlich sind, ist schwer zu sagen, denn unter der Bezeichnung Florentinischer Kugellack wurden in ganz Europa rote Lacke mannigfacher Zusammensetzung verkauft. Zwar ist meist Cochenille als Farbstoff

---

[814] Schweppe 1992, S. 263; auch Marichal 2007.
[815] Krischel 2002, S. 107.
[816] Krischel 2002, S. 107 und Brulez 1965, S. 174 ff.
[817] Brulez 1965, Band 1, S. 631 ff.
[818] Haller deutet „Laca fina d(i) India" als Rotlack auf der Basis indischen Schellacks (Haller 2004, S. 153).
[819] Bruquetas 2002, S. 183.
[820] Stößel 1985, S. 47 und 67 ff.
[821] Bruquetas 2002, S.185.
[822] Pacheco, Kapitel 5, *[20]* und Kapitel 3, *[29].*
[823] Bruquetas 2002, S. 184/185.

angegeben, es finden sich aber auch Belege für Kermes, Rotholz und Schurwollreste[824], sowie unterschiedliche Substrate. Valentini schreibt 1704, dass *laca florentina* zwar ursprünglich aus Florenz kam und nach Frankreich und Deutschland exportiert wurde, mittlerweile aber auch in Paris und anderen Orten hergestellt werde. Es handele sich um den roten Farbstoff der Cochenille, Brasilholz oder Fernambuk, der auf Ossa Sepia verlackt und in kleinen Kuchen getrocknet werde.[825]

54. Carmín de Honduras, Carmín de Indias - Karmin aus Honduras oder Westindien

Nach Lorenzo Sanz war zunächst Mexiko das Hauptexportland für Cochenille, ab Mitte des 16. Jahrhunderts kamen Honduras, Guatemala und Nicaragua hinzu.[826] Covarrubias nennt 1611 auch Peru als Herkunftsland.

Carducho, Pacheco und Palomino empfehlen *carmín de Honduras* und *carmín de Indias* für wässrige Techniken. Laut Pacheco eigne sich für Ölmalerei von den amerikanischen nur *carmín de Honduras*, das sicherer und dauerhafter sei als *carmín de Indias.*[827]

Palomino erwähnt, dass man den Farbton des *carmín de Honduras* durch Aufkochen mit Seife und Honig abdunkeln könne. Das funktioniere auch mit *carmín ordinario*, aber nicht mit allen →*carmines finos.*[828] Carducho erläutert, dass *carmin de Indias* auch für Schminke verwendet werde[829] und nicht gerieben werden müsse, da er sich in Wasser auflöse.[830]

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts verdrängt die amerikanische Cochenille den florentinischen Kugellack (→*carmin de Florencia en pelotilla*) in der spanischen Ölmalerei.[831]

55. Carmin fino - Feines Karminrot

Nach Palomino, der *carmín* als Farbtonbezeichnung verwendet, gewann man den Farbstoff für *carmin fino* u.a. aus Tuchscherwolle, Scharlachtuchresten oder Cochenille. Um dem Farblack mehr Körper zu verleihen, sollte man der Paste vor dem Trocknen Weizenstärke untermischen. Verkauft wurde *carmin fino* in Form kleiner Ziegel.[832]

56. Carmín superfino de Venecia - Hochfeines Venezianisches Karminrot

Neben Florenz war Venedig ein weiteres wichtiges Zentrum der Farblackherstellung.[833] Palomino nennt als Grundmaterial für das Hochfeine Karminrot aus Venedig Schellack mit

---

[824] Hermens 1998, S. 275 und Brachert 2001, Eintrag *Florentinerlack*.
[825] Valentini 1704, S. 519.
[826] Lorenzo 1979, S. 560.
[827] Pacheco, Kapitel 5, *[20].*
[828] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[23].*
[829] Carducho, 8. Dialog, *[19].*
[830] Carducho, 8. Dialog, *[29].*
[831] Bruquetas 2002, S. 184/185.
[832] Palomino, Buch 9, Kapitel 16, *[7]-[9].*
[833] Krischel 2002, S. 107.

Kermes oder Cochenille in Körnern, die zum Extrahieren des Farbstoffs in Weinrebenlauge gekocht und anschließend durch Zugabe der Alaunlösung verlackt wurden. Im Unterschied zum *carmin fino* trocknete man das Venezianische nicht in Form kleiner Ziegel, sondern in Form von Pailletten.[834]

57. Cedro - Cedrela odorata, L.

Neben *pino* und *borne* ist *cedro* die meistgenante Holzart in barocken spanischen Verträgen und Dokumenten. Die Bezeichnung *cedro* hatte lange Zeit zur Verwechslung mit der Libanonzeder geführt. Im Rahmen der Restaurierung der hölzernen Bildträger Zurbaráns in der Kartause von Jerez entdeckte José Buces[835], dass es sich um den amerikanischen Zedernbaum (*Cedrela odorata*, L.) handelt, der ursprünglich *Cedrela* hieß, aber oft verkürzt „*cedro*“, *cedro de Honduras*, *cedro Bastardo*, *cedro Acajú* genannt wurde. Covarrubias beschreibt 1611 in seinem Lexikon *cedro* als „jenen Baum aus Syrien oder Afrika“, vermerkt aber, dass es auch in Amerika eine Vielzahl an Zedern gebe, womit er vermutlich den importierten Laubbaum meinte. Ein Jahrhundert später notiert G. C. Bohn in seinem „Neueröffneten Warenlager“: „… In America hat man die Cedernbäume ehemals sehr häufig gehabt, die aber von den Spaniern in vorigen Zeiten sehr dünne gemachet worden, weil das Holz wegen seiner Festigkeit und Dauerhaftigkeit gut zum Schiffbaue dienet. Indessen wachsen deren noch viele auf der St. Adreasinsel und zu Jamaica, deren Stamm oft fünfzig bis sechzig Fuß lang und nach Verhältnis dick ist. Ob die beschriebenen Cedern denen aus den Libanon beykommen, und ebenso geartet sind, ist eine unausgemachte Sache.“[836]

58. Cenizas (de ultramaro) - Ultramarinasche

Wenngleich *cenizas* in Spanien eine gebräuchliche Bezeichnung für Azurit war, kann, je nach Autor, auch Ultramarin damit gemeint sein. Im Zusammenhang mit Ultramarin weist der Terminus auf eine eher mindere Qualität, was bei Azurit nicht zutrifft. Unter *cenizas azules* steht in Palominos Glossar: „Herrliches Blau, besonders für *iluminaciones* und Miniaturen und Temperamalerei.” Unter *cenizas de ultramaro* versteht er laut Glossar die dritte und weniger qualitätsvolle Ausbeute des Lapislazuligesteins (wie Federico Zuccaro, →*azul ultramaro*). Auch Im DRAE 1729 ist unter *cenizas de ultramaro* vermerkt, dass es sich um eine mindere Qualität handelt. Bislang gibt es keine Hinweise, dass in Spanien im 17. Jahrhundert unter Asche (*ceniza*) ein künstliches Kupferblau gemeint sei[837], erst Pagés 1904 definiert „ blaue Asche“ als künstliches Kupferkarbonat.

---

[834] Palomino, Buch 9, Kapitel 16, *[9].*
[835] Buces 1998, S. 183-184.
[836] Bohn 1763, Sp. 193.
[837] Brachert 2001, Eintrag *Aschblau*.

59. Cerdas - Borsten

→*pinceles*.

60. Cernada - Aschengrund

Pacheco erwähnt zwar Aschengrund (aus Leim und Asche), der nach der Vorleimumg auf die Leinwand aufgetragen zum Porenfüllen dient, weist aber auch auf dessen Neigung zum Faulen hin.[838] Palomino zählt ihn zu den untauglichen Grundierungen, da er abplatze.[839] In Mischung mit Gips empfiehlt er ihn aber für Leinwände und Holztafeln, die mit Leimfarben bemalt werden sollen.[840]

61. Charol - Lackarbeit

Das DRAE definiert 1729 charol als Firnis aus einem gewissen chinesischen oder japanischen Gummi, lat. *Gummi Japonicum*, und erwähnt die vergeblichen Versuche der Holländer und Engländer, diesen Lack zu imitieren. Laut Watin 1779 oxidierte das japanische Harz auf der langen Reise[841], was die vielen Rezepte der sogenannten „chinesischen" und „indianischen" Firnisse in der maltechnischen Literatur des 18. Jarhuhunderts erklärt. In seinem Glossar definiert Palomino *charol* als *barniz de India*, der aus verschiedenen Harzen und Lösemitteln hergestellt werde, hart, glänzend und glatt sei.[842] Im Kapitel über Firnisse nennt er als Harze für schwarze Lackimitationen Schellack, für weiße, wegen der geringen Eigenfarbe, gemandelte Benzoe und für buntfarbene Lackimitation Sandarak, alle in Alkohol gelöst. Farbige Verzierungen malte man mit gemahlenem Gold oder Farbmitteln, als Bindemittel diente das jeweilige Harz oder Gummiarabikum.[843]

62. Clarión - Weiße Zeichenmine

Clarión bezeichnet laut Palominos Glossar eine Zeichenmine aus weißem Gips und weißer Tonerde, die zum Unterzeichnen der Gemälde diente. →*yesillo*.

63. Cola - Leim

Die erwähnten tierischen Leime unterscheiden sich je nach Ausgangsmaterial in *cola de guante* aus Handschuhlederresten[844], *cola de retazo* aus tierischen Häuten und *cola de tajadas*, der nach Veliz aus ungenießbaren Abfällen vom geschlachteten Schaf[845], nach Bruquetas aus Haut,

---

[838] Pacheco, Kapitel 5, *[5].*
[839] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[20].*
[840] Pal Buch 6, Kapitel 5, *[4].*
[841] Brachert 2001, Eintrag *Lack*.
[842] Palomino, 1947, S. 1150.
[843] Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[11].*
[844] Pacheco, Kapitel 2, *[13]* und Bruquetas 2002, S. 471.
[845] Veliz 1986, S. 208, Anm. 104.

Knochen und Knorpel verschiedener Tiere hergestellt[846] wurde. Pacheco erwähnt noch *cola de pexe* (Fischleim) als Bindemittel für iluminaciones und Palomino *cola de retazo de gamuza*[847] (Gemslederleim) für Leimfarbenmalerei. Die Bezeichnung *cola fuerte* erläutern die Autoren nicht näher. Laut Terreros 1786 handelt es sich um einen Leim aus Haut und Sehnen von Ochsen und Stieren. Heute versteht man darunter einen Leim aus Haut, Knochen und Klauen von Pferden und Rindern.[848]

64. Color - Farbe / Farbpaste

Den Terminus *color* verwenden die Autoren sowohl mit weiblichem als auch mit männlichem Artikel. Die maskuline Form steht bei Palomino für den Sinneseindruck einer Farbe oder das trockene Farbmittel, die feminine für die angemachte Farbe, oder wenn er explizit die Farbpaste meint.[849] Pacheco schreibt von *templar los colores*, wenn er das Ansetzten der Trockenfarben mit Bindemittel meint. Mit Bindemittel angesetzte Farben sind hingegen weiblich: *las colores templadas.*[850] Carducho verwendet im 8. Dialog stets *la color*, nur wenn er von der Farbe, die die Frauen zum Schminken verwenden (→Cochenille) und von der Eigenfarbe der Metallskulpturen schreibt, verwendet er den männlichen Artikel.

65. Copal - Kopal

Palomino erwähnt für einen Firnis *goma copal*, den man zunächst mahlte, schmolz und anschließend mit Terpentingeist verdünnte.[851] Kopal tritt in der maltechnischen Literatur ab dem 18. Jahrhundert häufig auf, aber ohne Hinweis auf den Harztyp. Das ist nicht verwunderlich, denn laut Ximénez 1615 und Terreros 1768 bezeichneten die Mexikaner sämtliche Baumharze so.[852] Auch Valentini schreibt, dass Kopal aus „Neuspanien“ und „Westindien“ in verschiedenen Sorten importiert werde.[853] Pomet erwähnt als Herkunft neben Amerika auch den asiatischen Raum (*les grandes Indes*).[854]

66. Corete - Lederstück zum Polieren

→*encarnación de polimento*.

67. Corladura - Goldlack

Palomino nennt Goldlack als *corladura*, Pacheco →*doradura.*

---

[846] Bruquetas 2002, S. 471.
[847] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[25].*
[848] Diaz-Martos 1975, S. 56.
[849] Pal Buch 7, Kapitel 4, *[11]* und Pacheco, Kapitel 2, *[17].*
[850] Pacheco Kap,2, *[17].*
[851] Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[2].*
[852] Ximénez 1615, S. 10-13.
[853] Valentini 1704, S. 368.
[854] Pomet 1750, Band 1, S. 271.

68. Doradura - Goldlack

Goldlack auf Blattsilber erwähnen Pacheco und Palomino als preiswerten Ersatz für Echtgold, vornehmlich für Festdekorationen[855], aber auch als Unterlage für →*estofado*. Palomino beschreibt die Herstellung aus Leinöl, Kiefernharz, Aloesaft, Sandarak, Kolophonium und Sikkativ. Vor dem Auftrag musste das versilberte Objekt an der Sonne erwärmt werden. Pacheco empfiehlt, den aufgetragenen durchgetrockneten Goldlack vor dem Bemalen mit Urin zu bestreichen[856], was vermutlich die Hydrophobie der Oberfläche herabsetzt.

69. Empastar - malen

Der Ausdruck empastar hat im Laufe der Zeit eine Bedeutungsveränderung erfahren. Carducho und verschiedene Wörterbücher des 18. Jahrhunderts (erste Erwähnung im DRAE 1732) nennen *empastar* als Synonym für acabar, das feine Ausmalen in Öl.[857] Palomino verwendet den Terminus insgesamt sieben Mal, aber immer in Zusammenhang mit der Untermalung, wobei er sich mal auf den dicken Farbauftrag, mal auf das Verschmelzen bezieht.[858] Erstaunlicherweise haben ihn die Autoren des DRAE 1732 missverstanden und falsch zitiert. Erst in der Ausgabe von 1791 ist der Terminus in Palominos Sinn definiert, nämlich, dass die Farbe in ausreichender Menge aufgetragen werde, damit sie sich verschmelzen lasse und sowohl die *imprimación* als auch die Unterzeichnung verdecke. 1788 erweitert Martínez die Bedeutung: „Dieser Ausdruck wird auch für nicht verschmolzene Farben angewendet, [...] eine Figur, die nicht fein ausgemalt, sondern im Zustand der Untermalung belassen wurde, bezeichnet man als *empastada*". (→*pastoso*)

70. Emprimadura – Grundierung, ölhaltig

→*Imprimación*

71. Encalar - bewerfen

Covarubbias definiert 1611 *encalar* als „eine Wand mit Kalkputz bewerfen". Allerdings verwendet nur Pacheco den Ausdruck. Palomino nennt die Tätigkeit *tender*, Carducho ebenfalls *tender* oder *entunicar.* [859]

72. Encañamar - sichern der Fugen

Encañamar bezeichnet das Überkleben der Fugen hölzerner Bildräger mit Hanf oder Leinenfasern[860] zum Stabilisieren, was häufig in Verträgen explizit gefordert war.[861]

---

[855] Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[8].*
[856] Pacheco, Kapitel 7, *[13].*
[857] Carducho, 8. Dialog, *[32].*
[858] Palomino Buch 5, Kapitel 6, *[25.]*
[859] Carducho, 8. Dialog, *[10];* Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[10].*

Nach Pacheco überklebte man Brettfugen rückseitig mit Hanf- oder Leinenfasern, auch wenn sie bereits mit Querlatten (*barrotes*) oder Schwalbenschwänzen (*bisagras*[862]) gesichert waren. Mancherorts, so fährt er fort, überklebte man die Fugen auch vorderseitig mit Fasern, in Kastilien sogar das ganze zu bemalende Brett.[863] Tatsächlich weisen viele Tafeln aus Kastilien Leinwandstreifen über den Fugen, Rissen und Knoten der vorderen Tafelseite auf. Darüber liegt eine Schicht Werg, die die gesamte Vorderseite bedeckt. Rückseitig sind die Fugen durch Schwalbenschwänze gesichert und anschließend ebenfalls mit Werg überklebt (→*enervar*).[864]

73. Encarnación de polimento / encarnación mate - glänzendes und mattes Skulptureninkarnat

Nur Pacheco gibt Anweisungen zu Fasstechniken. In Spanien wurden die Inkarnate der Skulpturen in Öl gemalt. Man unterschied zwischen dem glänzenden polierten Inkarnat (*encarnación de polimento*) und dem matten (*encarnación mate*).

Das polierte Inkarnat lehnte Pacheco ab, da es der Natur widerspreche und wie ein „glasierter Teller" aussehe. Es erforderte mehrere Grundierungsschichten und deckte folglich feine bildhauerische Arbeit ab, weshalb es sich für grob ausgearbeitete Skulpturen oftmals geringerer Qualität eignete. Obendrein konnten die Glanzreflexe auch von eventuellen plastischen Fehlern ablenken. Der typische Glanz entstand durch die Politur der noch nicht ganz durchgetrockneten Ölfarbe mit Handschuhlederstücken (*coretes*), die man einige Tage zuvor in Wasser einweichte. Das Leder wickelte man um den Finger oder um einen Pinselstiel, um auch tiefer gelegene Bereiche polieren zu können.[865] Häufig ist an den polierten Inkarnaten eine charakteristische Faltenbildung zu beobachten, die entsteht, wenn sich an der Farboberfläche bereits eine Haut gebildet hat, die beim Polieren leicht verschoben und gequetscht wird.

Mit Beginn des Naturalismus setzte sich in der spanischen Polychromie das realistischer wirkende matte Inkarnat durch. 1600 fasste Pacheco in Sevilla ein bronzenes Kruzifix in dieser Technik, die dann verschiedene Künstler von ihm übernommen hätten. Für mattes Inkarnat war nur eine dünne Grundierung nötig, die auch die plastische Feinarbeit nicht verdeckte. Das hatte laut Pacheco zur Folge, das die bildhauerisch besseren Figuren, die in der Oberfläche vollendeter und geglättet waren, stets matt gefasst wurden.[866]

---

[860] Bruquetas 2000, S. 424.
[861] Bruquetas 2002, S. 253, 425.
[862] Bruquetas 2002, S. 470.
[863] Pacheco Kapitel 7, *[6].*
[864] Bruquetas 2002, S. 246.
[865] Pacheco, Kapitel 6, *[9]-[11].*
[866] Pacheco, Kapitel 6, *[12]-[14].*

74. Engrudo - Kleister

Engrudo ist nach dem DRAE 1732 eigentlich Mehlkleister, wird von den Autoren und in weiteren Dokumenten der Zeit aber auch im Sinne von „Malerleim“ für tierische Leime verwendet.

75. Enlenzar - mit Leinwandstreifen oder -stücken überkleben

Enlenzar bezeichnet das Überkleben der Fugen und Ausspänungen hölzerner Bildträger mit Leinwand. Pacheco schreibt, dass die Vergolder seiner Zeit bereits davon absahen, da sie vom Nutzen nicht mehr überzeugt waren.[867]

76. Ennervar - Fugensicherung

Ennervar erwähnt Pacheco im Zusammenhang mit Fugensicherung hölzerner Bildträger. Möglicherweise ist es ein Synonym für *encañamar*[868], Veliz z.B. leitet *enervar* von *enhierbar* ab (*hierba*: Gras, Kraut). Mez de Braidenbach übersetzt 1670 *enervar* allerdings als „kraftlos machen“, ebenso wird es im DRAE 1732 definiert, was sich im Zusammenhang mit Fugensicherung evtl. als die gewünschte Entkräftung der Holzbewegung interpretieren ließe.
In der Zunftordnung von Córdoba 1493 taucht der Terminus „*enverviar*“ zum Stabilisieren von hölzernen Bildtafeln auf, den Santos und San Andrés[869] als Schwalbenschwänze deuten. Bruquetas zitiert verschiedene Dokumente aus dem 17. Jahrhundert, aus denen sich aber nicht erschließen lässt, ob es sich um aufgeklebtes tierisches oder pflanzliches Material oder um eine bestimmte Holzverbindung handelt.[870] Wieweit die hier verwendeten Ausdrücke *enervar*, *enerbado* oder *nierbos* in Zusammenhang mit dem ebenfalls ungeklärten Terminus →*nervio* stehen, bedarf noch weiterer Untersuchung.

77. Entunicar - bewerfen

→*encalar*.

78. Esmalte, esmaltines - Smalte

Smalte empfehlen alle drei Autoren für Ölmalerei und Fresko, Palomino auch für Leimmalerei und fein gerieben als Sikkativ für blaue Ölfarbe.[871] Carducho erwähnt zudem *esmaltines*, wobei es sich um eine hellere, weniger farbintensive Smalte handeln dürfte.[872]
Während gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf spanischen Pigmentbestellungen aus dem Ausland oft zwischen Smalte für Ölmalerei und Smalte für Fresko unterschieden wurde, erwähnen die Autoren diesen Unterschied nicht. Smalte bezogen spanische Künstler sowohl aus

---

[867] Pacheco, Kapitel 7, *[6].*
[868] Bruquetas 2002, S. 248; Pacheco, Kapitel 5, *[2]* und Palomino, Buch 5, Kapitel 3, *[15].*
[869] Santos/San Andrés 2001, S. 268.
[870] Bruquetas 2002, S. 425.
[871] *Pal., Buch* 5, Kapitel 4, *[19].*
[872] Krischel 2002, S. 123.

Italien als auch aus Flandern. Besonders begehrt war die von Meister Bernhard, die man in Antwerpen in verschiedenen Qualitäten kaufen konnte. In einer Bestellung aus dem Jahr 1563 von Bezerra für die Malereien im Alcázar in Madrid und dem Palast von El Pardo sind vier verschiedene Sorten aufgelistet: „*du plus fin d'esmalto a olio de maistre bernard*", „*d'esmalto a olio de moienne sorte*" und, vermutlich eine dunkle Sorte für Fresko, „*esmalto brun pour besoigne afresco*" und noch „*esmalto plus clair et fin de maistre bernardt*".[873] Für die Bestellung im Folgejahr wurden zur Sicherung der Qualität zwei Maler beauftragt, die gewünschten Pigmente vor Ort zu prüfen. Sie berichten, dass man keine echte „Meister Bernhard Smalte" mehr finden könne, da er in Deutschland verstorben sei. Seine Frau führe das Geschäft zwar weiter, erreiche aber nicht die bekannte Qualität.[874]

Den Einkauf von Smalte in Italien belegen verschiedene Dokumente des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts.[875] Zuccaro bestellte 1568 in Italien „dunkle Smalte aus Murano für Fresko" und hatte für die Bestellung eine Warenprobe des gewünschten Pigments beigelegt.[876]

79. Espalto - Asphalt

Ohne auf das Problem der schlechten Trocknung hinzuweisen, erwähnen Carducho und Pacheco Asphalt für Ölmalerei, Pacheco erstaunlicherweise auch für Untermalungen.[877] Im *Tratado anónimo* zählt Asphalt sogar zu den Pigmenten der Grundpalette für Ölmalerei.[878] Auch hier fehlt jeder Hinweis auf den Gebrauch als Lasur, wie es in anderen Quellen der Zeit bereits durchaus üblich war.[879] Erst Palomino äußert sich kritisch: Wenngleich viele Koloristen, vornehmlich in Granada und Sevilla, mit Erfolg Asphalt, auch Mumie genannt, verwendet haben, wolle er ihn lieber von der Palette verbannt sehen, denn selbst mit viel Sikkativ vermischt bleibe er klebrig. Außerdem könne man ihn durch eine Mischung aus Beinschwarz, feinem Karmin und Wau ersetzen.[880] Im DRAE 1732, der ausnahmsweise nicht Palomino zitiert, wird Asphalt bereits als dunkle transparente Farbe beschrieben, die sich für Lasuren eigne. Ihr Name leite sich vom lateinischen Spaltum ab, sie werde aber auch Mumienfleisch (*carne mómia*) genannt. (Über *carnemomia* schreibt Covarrubias 1611, dass es sich um ein gewisses Erdpech handele, das zum Einbalsamieren toter Körper gedient habe - ohne Hinweis auf maltechnische Verwendung.) Wenngleich der technologische Nachweis von Asphalt in Gemälden immer noch schwierig ist[881], muss er in Spanien im 16. und 17. Jahrhundert gebräuchlich gewesen sein, da er auch in

[873] Bruquetas 2002, S. 484.
[874] Bruquetas 2002, S. 486.
[875] Krischel 2002, S. 122.
[876] Bruquetas/Presa 1997, S. 170.
[877] Pacheco, Kapitel 5, *[11].*
[878] Sanz 1978, S. 72.
[879] Krischel 2002, S. 126.
[880] Palomino, Buch 5, Kapitel 3, *[4].*
[881] Bothe 1999, S. 57 ff.

verschiedenen Dokumenten, z.B. einer Bestellung von Tibaldi (1587), der Inventarliste von Pantoja (1608) und Francisco Barrera (1658) auftaucht. Zwar konnte er bisher noch auf keiner Liste der Geschäfte, die auch Pigmente verkauften, gefunden werden, dafür aber in verschiedenen Apothekeninventaren.[882] Im 16. Jahrhundert wurden Vorkommen in Trinidad und Venezuela entdeckt.[883] Alonso Barba beschreibt 1640 *espalto*, ohne Hinweis auf maltechnische Verwendung, in seinem Kapitel über Bitumen und Naphtha. Er werde im See Sodomeo oder im Toten Meer gewonnen und sei nichts anderes als ein gewisses Fett, das auf dem Wasser schwimme und vom Wind und den Wellen an das Ufer gespült werde, dort trockne und erhärte.[884]

80. Estampa - Druck

Kupferstich oder Radierung, →*modelo*.

81. Estofado - Estofado

Estofado ist die spanische Bezeichnung für die Dekorationstechnik, die kostbare Brokatstoffe mittels einer Kombination von Bemalung (*punta de pincel*) und Sgraffitotechnik (*raxado*) auf Goldgründen imitiert. Die *estofado*-Technik ist typisch für die Skulpturenpolychromie der Iberischen Halbinsel vom 16.-19. Jahrhundert und in der Kolonialkunst der westlichen Hemisphäre von Mexiko bis Brasilien. Pacheco beschreibt sie eingehend in seinem 3. Kapitel: Die gereinigten feinen Farbmittel der →*Illuminierung* vermalte man mit Eigelb auf poliertem Blattgold oder mit →Goldlack versehenem Blattsilber. Alle Bereiche, die farbig bemalt werden sollten, mussten zunächst mit Bleiweiß grundiert werden, ebenso wenn man Farben übereinander legen wollte. Für Lichthöhungen diente Weiß mit Gummi oder Eigelb gebunden. Als praktisches Beispiel führt Pacheco eine (heute verschollene) Skulptur an, die er während seines letzten Aufenthalts in Madrid für die Gräfin de Olivares fasste.[885]

82. Estuco / estuque - Feinputz

Die Bezeichnung *estuco* (auch *estuque*) stammt aus dem Italienischen (*stucco*) und bedeutet Kruste oder Schale. *Estuco* bezeichnet sowohl den Feinputz in der Freskomalerei, den man aus gelöschtem Kalk mit Marmor oder Alabaster mischte (→*pintura de fresco)* als auch den Modelierstuck aus Gips, Kalk und Leimwasser.[886]

---

[882] Bruquetas 2002, S. 195.
[883] Bothe 1999, S. 8 und 27.
[884] Barba 1939, S. 17.
[885] Pacheco, Kapitel 3, *[26]-[29]* und Pacheco, Ed. Bassegoda 1990, S. 463.
[886] Gárate 1993, S. 287

83. Gacha - Mehlkleister

Mehlkleister, auch *engrudo de harina* genant, diente sowohl als Klebstoff (z.B. zum Verkleben einzelner Blätter zu einem größeren →Karton)[887], als auch zum Porenfüllen bei der Leinwandgrundierung. Laut Pacheco mischte man dem Mehl- oder Stärkekleister zum Grundieren Speiseöl und etwas Honig zu. Nach dem Trocknen schliff man mit Bimsstein und trug eine oder zwei Schichten *emprimación* auf.[888] Laut Palomino war der Mehlkleister zwar eine ältere, aber immer noch gebräuchliche Methode zum Porenfüllen.[889] Man kochte die nötige Menge Wasser, nahm sie vom Feuer, siebte Weizenmehl hinein und rührte den Kleister, bis er die richtige Konsistenz hatte. Auch Palomino erwähnt die Honig- und Ölzugabe, betont aber, dass es Leinöl und kein Speiseöl sein dürfe, da Speiseöl die Malerei verfärbe. Allerdings warnen beide Autoren vor der Schimmelanfälligkeit und empfehlen stattdessen gelierten Handschuhlederleim zum Porenschließen.[890]

84. Genulí / Génuli / Jenuli - Bleizinngelb

Alle drei Autoren empfehlen *genulí* für Ölmalerei und wässrige Techniken, nicht aber für Freskomalerei. Palomino beschreibt die Herstellung durch Brennen von Bleiweiß.[891] Das ergäbe allerdings Bleigelb (PbO), dessen Verwendung zwar in zahlreichen Quellen beschrieben ist aber aufgrund seiner Unbeständigkeit heute bezweifelt wird.[892] Analytisch ist auch in Spanien bisher kein Bleigelb, sondern nur das stabilere Blei-Zinngelb nachgewiesen.[893] Vermutlich hatte man die geringfügige Zinnverunreinigung des Bleis, die bei den früheren Metallgewinnungstechniken und Reinigungsmöglichkeiten ohne weiteres vorauszusetzen ist, einfach nicht erkannt.[894] In der heutigen Fachliteratur wird *génuli* meist mit Bleizinngelb Typ I gleichgesetzt.[895] Palomino erwähnt neben *genuli*, das grünstichig sei[896], noch *genuli claro* und *genuli oscuro*. Ob er dabei zwischen drei oder nur zwei verschiedenen Farbtönen unterscheidet, ist nicht ersichtlich. Doch lassen sich durch unterschiedliche Brenntemperatur oder unterschiedlich hohen Zinnanteil in der Tat verschiedene Farbtöne herstellen.[897]

---

[887] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[7].*
[888] Pacheco Kapitel 5, *[5].*
[889] Pal, Buch 5, Kapitel 3, *[6].*
[890] Pacheco, Kapitel 5, *[6]* und Palomino, Buch 5, Kapitel 6, *[7]-[9].*
[891] Palomino, Buch 9, Kapitel 16, *[12].*
[892] Brachert 2001, Eintrag *Massicot*.
[893] Ferrero et al. 1999, S. 871.
[894] Fuchs/Oltrogge 1996, S. 441.
[895] Eastough 2004, S. 232; Veliz 1986, S. 192, Anm. 1; Kühn 1993a, S. 83 ff.
[896] Palomino, Buch 5, Kapitel 6, *[7].*
[897] Kühn 1988, S. 27 und Burmester/Krekel 1998, S. 66.

Auf spanischen Pigmentbestellungen vom Ende des 16. Jahrhunderts aus Italien wird es meist *gialdolino* oder *xanoli* genannt, oft aber auch mit dem Zusatz des jeweiligen Herkunf: *jaldolin de fuego de Venecia* oder *giallolino de Fiandra.*[898]

85. Gíscola - gíscola

Pacheco versteht under *gíscola* die Leimlösche für hölzerne Bildträger, der man beim Kochen →*ajo* (Knoblauch) als Netz und Konservierungsmittel zumischte. Je nach Holzart (vermutlich entsprechend der Porigkeit) setzte man den Leim dicker oder dünner an. Pacheco erwähnt, dass man auch etwas Gips in den Leim mischen könne, da die Grundierung dann besser hafte. In verschiedenen Wörterbüchern ab dem 18. Jahrhundert steht *gís* als Synonym für Gips, Palomino weist in seinem Glossar unter *gís* auf →*clarión*, was erine Zeichenmine aus Gips und Tonerde ist.

86. Goma - Gummi

Nach Covarrubias 1611 handelt es sich um „viskose Tropfen“, die Bäume bei äußeren Verletzungen ausscheiden. Anhand der aufgeführten Baumsorten zeigt sich, dass man damals unter *goma* sowohl wasserlösliche Pflanzengummi als auch wasserunlösliche Harze verstand.

87. Grana - Karminrot

→*carmín*.

88. Grasa - Sandarak

Grasa oder *grasilla* erwähnen Pacheco und Palomino als Harz für verschiedene Firnisse. Pacheco schreibt, dass *grasa* bei den Arabern Sandarak heiße[899], obwohl es sich um Wacholdergummi handle. Auch Laguna vermerkt 1570 in seiner Übersetzung des Dioskurides, dass Wacholdergummi bei den Arabern Sandarx oder Sandaraca heiße, in Kastillien *Grasa* und in den Apotheken *Vernix.*[900] Da Sandarak schon länger bekannt war als der Sandarakbaum, wurde er häufig -wie auch im de Mayerne Manuskript[901]- bis ins 19.Jh irrtümlich den Wacholderarten zugeschrieben.[902]

89. Greda - Bleicherde

Laut Covarrubias 1611 und dem DRAE 1734 ist *greda* eine weiße Tonerde, mit der man Textilien reinigte und die, nach Tereros 1787 und Pagés 1914, auch in der Medizin Verwendung fand. Demnach dürfte es sich um Kaolin handeln. Laut Palomino konnte sie für →*imprimaciones*

---

[898] Bruquetas 2002, S. 157.
[899] Pacheco, Kapitel 6, *[22].*
[900] Dioskurides, 1996, S. 62.
[901] Bischoff 2004, S 145
[902] Brachert 2001, Eintrag *Sandarak*.

anstelle von →*légamo* verwendet werden. In Madrid nannte man *greda* auch *tierra de Esquivas* und setzte sie bei der Herstellung von Lederweinflaschen ein.[903]

90. Grutescos / brutescos - Grotesken

Für Carducho[904] und Pacheco[905] sind *brutescos* und *grutescos* Synonyme. Nach Scheffler handelt es sich bei denen, die Grotesken *brutescos* nennen, vermutlich um die Gegner dieser nichtidealen Formensprache (zu denen auch Carducho zählt), da „*bruto*" sowohl „tierisch", als auch „dumm", „unwissend", „grob" und „ungehobelt" bedeuten kann.[906]
Pachecos Hinweis in Kapitel 3, *[21]*, dass man sich zu Zeiten Karls V. der Groteskenmalerei zuwandte, ist nach Scheffler, als Anspielung auf die Übertragung antiker Dekorationssysteme aus der *Domus Aurea* in die Loggien des Vatikans zu verstehen. Die Verbreitung der Grotesken geht für Pacheco allein auf die Rezeption antiker Fresken durch Raffael und da Udine im Vatikan zurück. Die Bilder Ghirlandaios, Pinturicchios und anderer italienischer Künstler, in denen über zwanzig Jahre früher aus der *Domus aurea* stammende Grotesken Architekturelemente verzieren, waren ihm nicht bekannt. Genausowenig erwähnen er und Sigüenza die eine Dekade vor den Loggien vorgenommenen Ausmalungen von Juan de Borgoña (1509-1511), Naturdarstellungen mit wandgliedernden Applikationen von Festons, Putti und Kandelaber-Grotesken in der *antesala capitular* der Kathedrale von Toledo. Unerwähnt bleiben auch der sich zu Lebzeiten beider Chronisten bereits in der Bibliothek des El Escorial befindliche wahrscheinlich zwischen 1493 und 1508 angelegte *Codex Escurialensis* und der zwischen 1538 und 1541 entstandene Skizzenband Francisco de Holandas, in dem Aquarelle sowohl die Grotesken aus der *Domus Aurea* als auch deren Rezeption durch Raffael und da Udine wiedergeben.[907]

91. Guingao – siehe: ***lienzo***

92. Gutiámbar - Gummigutt

Gutiámbar erwähnt nur Palomino, der es zu den trügerischen Farben in der Ölmalerei zählt. Da es sehr schlecht trockne, könne es auch mit Sikkativ nur als Lasur verwendet werden.[908]

93. Hornaza / ornacha – „Ofengelb"

In verschiedenen konsultierten Wörterbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts ist *hornaza*, wie noch bei Covarrrubias 1611, als „kleiner Ofen" definiert, ohne jeglichen Hinweis auf ein Pigment.

---

[903] Palomino, Buch 5, Kapitel 3, *[11].*
[904] Carducho, 8. Dialog, *[36]*
[905] Pacheco, Kapitel 3, *[21]*
[906] Scheffler, 2000a, S. 504
[907] Scheffler, 2000a, S. 173-174
[908] Palomino, Buch 5, Kapitel 3, *[5].*

In seinem Glossar schreibt Palomino, dass man unter *hornaza* eine in den Töpferöfen zum Glasieren hergestellte, helle gelbe Farbe verstehe (Lat. *flavum fornaceum*). Im DRAE 1734 steht, dass die Töpfer damit eine Mischung aus gelber Farbe und Alkohol für Glasuren bezeichnen. Das erinnert an das bei Baldinucci 1681 beschriebene Glasgelb (*giallo di vetro*), das heute häufig mit Bleizinngelb Typ II in Verbindung gebracht wird.[909] Gegen Bleizinngelb spräche allerdings Palominos Bemerkung, dass es in Öl nicht trockne und instabil sei.[910] Für das Fresko sind seine Angaben widersprüchlich, denn zunächst zählt er es zu den freskotauglichen Pigmenten, später schreibt er aber, dass es den Putz nicht direkt berühren, sondern untermalt werden solle und nicht an Außenwänden verwendet werden dürfe.[911] Das erinnert an Pozzo, der ein freskotaugliches *giallolino di fornace* nennt, das ebenfalls nicht an Außenwänden verwendet werden sollte.[912] In der deutschen Übersetzung von 1709 und auch bei G. H. Werner, 1781, heißt die Farbe Ofengelb.[913]

Terreos beschreibt *hornaza* 1787 ebenfalls als helle gelbe Farbe, die als Glasur verwendet werde und auf Lateinisch *Flavum fornaceum* heiße, im Französischen aber *Antimoine melé avec de la couleur jaune*, was an das von Roy und Sandalinas beschriebene Bleiantimonat erinnert.[914]

94. Iluminación - Illuminierung

Iluminación bezeichnet in den Traktaten sowohl die Buchmalerei, das Ausmalen von Handschriften und Drucken als auch die Miniaturmalerei[915] mit gummigebundenen Farben auf Pergament oder Papier.[916] Palomino definiert *Illuminierung* als Malerei auf *vitela* (feinem Pergament), Papier und Knochen. Er hält sie aber für eine Nebensächlichkeit, der sich Pacheco in seinem dritten Kapitel zu ausführlich gewidmet habe.[917]

Nach Pacheco eignete sich für die Unterzeichnung auf Pergament Kohle, schwarze Kreide, Feder und besonders der Bleigriffel (→*plomo sutil*).[918] Als Bindemittel war Gummi arabicum dem Fisch- oder Pergamentleime mit Honigzusatz vorzuziehen, da es keine Fliegen anzog und nicht klebrig blieb.[919] Bei der Aufzählung der Farbmittel stellt Pacheco vor jedes einzelne ein schmückendes Adjektiv, womit er seine persönliche Zuneigung zu dieser Technik ausdrücken dürfte, die seinem gewissenhaften und perfektionistischen Charakter entsprochen haben mag:

---

[909] Beispielsweise Kühn, 1993a, S. 83 und 89; Roy/Berrie 1998, S. 160.
[910] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[3].*
[911] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[20]* und *[41].*
[912] Pozzo in: Berger 1909, S. 84/84.
[913] Pozzo 1709, *Kurze Unterweisung zum Fresco-Malen*, Abs.14; Werner, G.H., *Anweisung, alle Arten von Prospekten nach den Regeln der Kunst und Perspektiv von selbst zeichen zu lernen nebst Anleitung zum Plafond- und Freskomalen.* Erfurt, 1781 (abgedruckt bei Mora Philippot 1984, S. 411 ff).
[914] Roy/Berrie 1998 und Sandalinas 2004.
[915] Vizcaína 2006, S. 285.
[916] Carducho, 8. Dialog, *[13]* und Pacheco, Kapitel 3, *[1].*
[917] Palomino 1715, S. 92.
[918] Pacheco, Kapitel 3, *[12].*
[919] Pacheco, Kapitel 3, *[1].*

„hübsches venezianisches Bleiweiß, vortrefflicher Zinnober, lebhaftes Bleizinngelb, körnige Mennige, feine und dünne blaue Aschen, zartes Berg- und Erdgrün, feines Wau, gute Ocker, italienische Umbra und Kohlenschwarz, Rotocker aus der Levante, hübsches Saftgrün (*granillo)*, Indigo, Orseille und Karmin aus Florenz“. Mittels Sedimentation oder Filtern durch ein feines Baumwollgewebe ließen sich Unreinheiten und größere Partikel entfernen und die Farbmittel verfeinern.[920]

Pacheco unterscheidet zwei Gestaltungsweisen für Inkarnate, für die er jeweils verschiedene Künstler und Beispiele anführt. Bei der ersten nutze man die Helligkeit des Bildträgers, arbeite vom Hellen ins Dunkle und malte anschließend mit feinen Punkten fertig. Bei der zweiten, die er persönlich favorisiere, lege man einen mittleren Fleischton vor, malte anschließend Lichter und Schatten und verschmolz die Farben miteinander.[921]

95. Imprimación / emprimadura - ölhaltige Grundierung

Die Grundierung für Ölmalerei setzt sich in Spanien im 17. Jahrhundert aus dem wässrig gebundenen →*aparejo* und der ölig gebundenen *imprimación* zusammen. Carducho nennt sie *imprimacion*, Pacheco *emprimación* oder *emprimadura*, Palomino *imprimación*. Allerdings darf sie nicht mit der Imprimitur der nichtspanischen heutigen Fachliteratur verwechselt werden, die als farblich eingetönter Öl- oder Leimanstrich definiert ist, mit der Funktion, den Grund zu isolieren, die unterliegende Unterzeichnung zu fixieren und durch die Eigenfarbe optisch mit in Erscheinung zu treten.[922] In den spanischen Texten heißt jede ölig gebundene und pigmentierte Grundierungsschicht *imprimación*, unabhängig davon, ob sie sich auf einer wässrig gebundenen Gipsschicht, direkt auf der Vorleimung oder direkt auf einem nicht saugenden Bildträger wie Glas oder Stein befindet. Zudem liegt die Unterzeichnung auf spanischen Gemälden jener Zeit stets auf der *imprimación*.

Ausnahme: Bei der Beschreibung der Glanzinkarnate für Skulpturen erwähnt Pacheco ein einziges Mal eine bleiweißhaltige Leimschicht zwischen Gipsgrund und ölgebundenem Inkarnat, die „als *emprimadura* diene“. Hier weist er der Schicht indirekt die Funktion der Isolierung und farblichen Tönung (weiße Schicht als Lichtreflektor) des Grundes zu.[923]

96. Imprimadera - Grundiermesser

Zum Auftragen und Verteilen des Mehlkleisters oder des gelierten Hautleims empfiehlt Palomino die *imprimadera*, ein halbmondförmiges Grundiermesser mit abgerundeten Ecken aus Holz oder

---

[920] Pacheco, Kapitel 3*, [2]-[5].*
[921] Pacheco, Kapitel 3, *[6]* und *[7].*
[922] Van Hout, 1998, S. 200 und Straub 1988, S. 167.
[923] Pacheco, Kapitel 6, *[11].*

Metall.[924] Pacheco erwähnt zum gleichen Zweck ein *cuchillo* (Messer), ohne weiter auf dessen Form einzugehen.

97. Imprimador - Gewerbsmäßige Grundierer

Palomino erwähnt die „*imprimadores de oficio*“, die gewerbsmäßigen Grundierer in Madrid, die archivarisch unter den Berufsbezeichnungen „*aparejadores de lienzos*“ und „*imprimadores*” für das 17. und 18. Jahrhundert belegt sind.[925] Zwar enthoben sie die Künstler von dieser mühseligen Arbeit, aber Palomino rät trotzdem, über Grundierungen Bescheid zu wissen, um ihre Qualität beurteilen zu können.[926]

98. Jalde / oropimente - Auripigment / Operment

Auripigment, das alle drei Autoren als „gebräuchlich in Öl“ bezeichnen, taucht in zahlreichen Dokumenten und Pigmentbestellungen der Zeit auf. Der Autor des spanischen *Tratado anónimo* preist das Pigment für „alle Früchte, die ins Gelbliche spielen, wie die Zitrone“[927], was auf den grünstichigen Ton weist. In der Zunftordnung aus Málaga von 1603 wird es für wässrige Techniken empfohlen, in Öl solle lieber das schneller trocknende →*génuli* (Bleizinngelb) verwendet werden, was auch Pacheco und Palomino befürworten.[928] Beide Autoren kritisieren, dass Auripigment giftig und mit kupfer- oder bleihaltigen Pigmenten inkompatibel sei. Trotz der Nachteile geben sie genaue Anweisung zum Aufbereiten und Brennen, durch das es in eine orangerote Farbe übergeht. Noch 1763 schreibt Felix Palacios in seiner Pharmakopöe, dass Auripigment besonders von den Malern geschätzt werde.[929] Trotz der detaillierten Angaben zum Vermalen in den Traktaten und der häufigen Erwähnungen auf spanischen Pigmentbestellungen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus Venedig (auf denen bis zu vier Sorten unterschieden werden: *horopimente chiaro, rosso, scuro* und das *comune*, in Spanien *ordenario* genannt[930]), ist es in spanischen Ölgemälden des 17. Jahrhunderts bisher selten nachgewiesen. Palomino hat es in der Kuppelausmalung der Basilika in Valencia verwendet (→*rejalgar*). [931]

99. Jenuli - Bleizinngelb

→ *genuli*

---

[924] Palomino, Buch 5, Kapitel 3, *[6].*
[925] Vizcaína 2006, S. 102 ff.
[926] Palomino, Buch 5, Kapitel 3, *[21].*
[927] Sanz 1978, S. 257.
[928] Bruquetas 2002, S. 161; Pacheco, Kapitel 5, *[18]*; *Pal., Buch* 5, Kapitel 4, *[3]-[5].*
[929] Palacios 1763, S. 696.
[930] Bruquetas 2002, S. 161 und 485.
[931] Roig/Bosch 2000, S. 94.

100. Laca de Francia - Französischer Lack

Diese Bezeichnung, vermutlich ein Handelsname für einen roten Farblack, erwähnt nur Palomino. Was in Spanien *laca de Francia* heiße, werde in Frankreich *carmín* genannt und eigne sich für *iluminaciones* und Miniaturen, aber nicht für Ölmalerei. Hier verliere es seine schöne Farbe, dunkele nach und trockne nicht.[932]

In der *Histoire des Drogues* erläutert Pomet[933], dass *carmin* der verlackte Farbstoff der Cochenille Mesteque sei.[934] Er empfiehlt es für „*la mignature; & pour faire ces belles Draperies rouges, que nous voyons aux tableaux*", womit er Ölmalerei meinen dürfte, was Pernety, der 1775 *carmin* ebenfalls als verlackten Cochenillefarbstoff definiert, bestätigt.[935] Demnach müsste der in Spanien verkaufte „Französische Lack" für Ölmalerei geeigneter verlackter Cochenillefarbstoff sein. Die Differenz zwischen den Angaben französischer Autoren und Palominos für die Eignung in Öl könnte in der Verfälschung der Handelswaren aus Gewinnsucht liegen, die Pomet in der Histoire des Drogues wiederholt beklagt. (→*carmín de Florencia en pelotilla*).

101. Lamido - geleckt

Laut Palomino stammt der Ausdruck von *lamina* (Metallplatte) oder *lamer* (lecken) und bezeichnet ein Gemälde, dessen Malerei verschmolzen, vollendet und glatt ist (→*acabado*).[936] Martínez 1788 legt es negativer aus: Es handele sich um mit extremer Vorsicht und Geduld gemalte Gemälde, denen man die viele Arbeit ansehe. Durch die Gleichmäßigkeit fehle ihnen Ausdruck und die freie mutige Hand. Carducho dürfte den Ausdruck im 8. Dialog ebenfalls mit der negativen Konnotation verwendet haben, denn an anderer Stelle schreibt er, dass eine freiere Pinselschrift, wenn sie, wie in der venezianischen Schule, mit Können ausgeführt ist, durchaus mehr zu schätzen sei als die glatte, vollendete Art (*lamido y acabado*).[937]

102. Lamina – Metalltafel

Wenngleich die Bezeichnung *lamina* laut Vizcaína im 17. Jahrunderts kleinformatige feine Malereien auf Metall-, Stein, oder Glasplatten und Porzellan umfasst[938], verwenden Carducho, Pacheco und Palomino den Ausdruck, wie in den Wörterbüchern der Zeit, nur für Metalltafeln. Laut Pacheco war das Bemalen kleinformatiger Metalltafeln oder Steine unter spanischen Künstlern nicht sehr verbreitet, vermutlich da Großformate prestigeträchtig waren.[939] In den

---

[932] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[6].*
[933] Pomet 1750, Band 1, S. 34.
[934] Lemery 1716, S. 67, 146.
[935] Pernety 1757, S. 47.
[936] Palomino 1947, S. 1156.
[937] Carducho, Ed. Serraller 1979, S. 261-263.
[938] Vizcaína 2005, S. 282-283.
[939] Pacheco Kapitel 5, *[8]* und Vizcaína 2006, S. 283

Madrider Besitzverzeichnissen sind sie zwar zahlenmäßig nach den Leinwänden am häufigsten, es handelt sich aber bei den Kupferplatten meist um Importartikel aus Flandern, bei den Steinplatten um italienische Werke.[940] Trotzdem geben die Autoren technische Anweisungen. Um die glatte Oberfläche der Metalltafeln zu nutzen, sollten sie, laut Pacheco, lediglich mit einer dünnen *imprimación* aus Bleiweiß und Umbra in Leinöl grundiert werden.[941] Palomino ist genauer: Zunächst rieb man die Tafeln mit Knoblauch ab, was die Öltrocknung begünstigte. Die folgende *imprimación* aus Weiß, Umbra und ein wenig roter Erde sollte so fein wie Ölfarbe sein. Nach dem Auftragen glättete man sie mit der Daumenkuppe oder dem Daumenballen und anschließend mit einem weichen Pinsel oder einem Taubenschwanz.[942]

103. Lápiz, lápiz negro – Kreide, schwarze Kreide

In allen spanischen Traktaten des 17. Jahrhunderts wird *lápiz* oder *lapiz negro*, wörtlich übersetzt „schwarzer Stein", als Zeichenmaterial für autonome Zeichnungen, Vorzeichnungen und Unterzeichnungen angegeben. Auf einer zweisprachigen italienisch-spanischen Materialbestellung von 1570 für die Arbeiten im Escorial[943] aus Venedig, ist *lapis negro* auf Spanisch mit „schwarzer Stein zum Zeichnen" und *lapis rosso* mit „roter Stein zum Zeichnen" übersetzt. In spanischen Wörterbüchern tauchen diese Bezeichnungen, zusammen mit *lápiz blanco*, erst ab dem 18. Jahrhundert auf und werden als kreidige Steine definiert.[944] Die Quellen geben aber keine Auskunft, ob *lápiz negro* Tonschiefer, Grafit oder Molybdänglanz[945] ist, das seit 1778 vom Grafit chemisch unterschieden werden konnte.[946] Da es bislang an naturwissenschaftlichen Analysen mangelt, ist sich auch die heutige Fachliteratur uneins.[947]
Trotz aller Widersprüche, Ungereimtheiten und Konfusionen weisen die Informationen zum Gebrauch in den Traktaten eher auf schwarzen Tonschiefer. Carducho und Pacheco beschreiben z.B. die Zeichentechnik, bei der man *lapiz negro* mit *lapiz rojo* kombinierte.[948] Béguin hat bei seinen Untersuchungen dieser, bereits im vorhergehenden Jahrhundert in Italien geläufigen Technik festgestellt, dass sich im Gegensatz zum Tonschiefer Grafit, aufgrund seines fetten Strichs, nicht mit Rötel kombinieren lässt.[949] Auch Palominos Angaben weisen auf Tonschiefer: Der erste Entwurf wurde mit Kohle ausgeführt, die definitiven Linien mit *lapiz negro*

---

[940] Vizcaína 2006, S. 281 ff.
[941] Pacheco, Kapitel 5, *[8].*
[942] Palomino, Buch 5, Kapitel 3, *[16].*
[943] Bruquetas 2002, S. 489.
[944] Palomino 1947, S. 1156, DRAE 1734, Terreros 1787, DRAE 1803, DRAE 1817.
[945] *Molibdena* taucht in spanischen Wörterbüchern ab 1803 auf, als Synonym für *lapiz plomo*. DRAE 1803, S. 565.
[946] Brachert 2001, Eintrag *Molybdänglanz*.
[947] Westfehling 1993, S. 113; Cennini 2002, S. 61; Eastough 2004, S. 51; Siejek 2004, S. 31. Ramells (2005, S. 67-73) wies in einer spanischen Zeichnung des 17. Jahrhunderts einen amorphen Grafit nach.
[948] Carducho, 8. Dialog, *[35]* und Pacheco, Kapitel 1, *[5].*
[949] Béguin 1978, S. 450.

nachgezogen und anschließend die Kohle mit Brot entfernt.[950] Folglich hielt der *lapiz negro* dem Brot stand, was auch moderne Autoren für Tonschiefer belegen.[951] Nach Siejek war der Grafit bis in das 18. Jahrhundert von eher schlechter Qualität und ersetzte in der Kunstproduktion lediglich die Kohle, weil er sich ebenso leicht wie sie entfernen ließ.[952]

Im 19. Jahrhundert schreibt Pierer in seinem Universal-Lexicon[953], dass eine sehr qualitätvolle schwarze Kreide aus Andalusien komme, die besser sei als jene aus Tyrol, der Schweiz oder Italien. Auch in Meyer's Konservations-Lexicon von 1888 sind als Synonyme für Mineralschwarz Tonschiefer, *creta negra* und Spanische Kreide genannt[954] und als Abbaugebiet Andalusien neben Thüringen und Oberfranken angegeben. Im DRAE von 1803 steht unter *lápiz negro*, dass es sich um einen schwarzen Stein handele, den man nur in Spanien finde (→*tierra negra*).

104. Lápiz plomo - Grafit

Pacheco erwähnt zwar Grafit, aber nicht zum Zeichnen, sondern als Zugabe zum Vergolderbolus, um dessen Geschmeidigkeit beim Polieren zu erhöhen.[955] Auch Watin beschreibt 1774 diese Zumischung und Terreos erläutert 1787 in seinem *Diccionario*, dass *lápiz plomo* ein besonderes und sehr weiches bleifarbenes Metall sei, das u.a. zum Vergolden diene.[956]

Siejek berichtet von der schlechten Qualität des Grafits zum Zeichnen bis zum 18. Jahrhundert.[957] Tatsächlich taucht der englische Grafit erst ab dem 18. Jahrhundert in verschiedenen deutschen Enzyklopädien und französischen Materialistenbüchern auf, stets mit dem Hinweis auf seine gute Qualität und den hohen Preis. Zeitgleich häufen sich die Einträge in spanischen Enzyklopädien und Wörterbüchern zum *lápiz plomo*. In einem Dokument von 1688, das bislang den frühesten Abbau von Grafit in Spanien belegt, wird lediglich *piedra lápiz* und *lápiz plomo* erwähnt, der Teminus *lápiz negro* erscheint nicht.[958]

105. Légamo - Tonerde

Laut Palomino verwendete man in Andalusien für die →*imprimación* Tonerde, die das Hochwasser in den Flüssen hinterließ und die man nach dem Trocknen aus den Tiefen „wie Dachziegel" hob. Auch das DRAE 1734 erläutert die für Tone typische Eigenschaft des *légamo,* sich in Flüssen und Meeren abzusetzen.

---

[950] Palomino 1947, S. 529.
[951] Béguin 1978, S. 450 und Siejek 2004, S. 75.
[952] Siejek 2004, S. 75.
[953] Pierer 1845, S. 421.
[954] Meyers Konversations-Lexicon 1888, S. 710.
[955] Pacheco, Kapitel 7, *[9].*
[956] Watin 1774, S. 141-144; Terreros 1787, S. 422.
[957] Siejek 2004, S. 75.
[958] González 1832, S. 204.

Für die Grundierung zerkleinerte man sie zunächst auf der Reibeplatte mit dem Läufer oder in einem Mörser und passierte sie durch ein feines Apothekersieb. Auf der Reibeplatte fügte man etwas Rötel, Leinöl und Sikkativ zu.[959] Pacheco nennet ihn *barro de Sevilla.* Gemäß neuerer Untersuchungen besteht *barro de Sevilla,* der noch heute am Flussufer des Guadalquivir zu finden ist, aus Tonerde und Mergel.[960] War kein *légamo* zur Hand, konnte, laut Palomino, auch →*greda* (Kaolin) verwendet werden.

106. Lienzo - Leinwand, Leinwandgemälde

Lienzo ist laut DRAE 1734 sowohl ein Gewebe aus Leinen, Hanf oder Werg als auch das Leinwandgemälde im Allgemeinen. Während Carducho und Pacheco keinerlei Angaben zur Art der verwendeten textilen Bildträger geben, zählt Palomino verschiedene Sorten namentlich auf, ohne diese allerdings näher zu beschreiben.[961] Da die einheimische Gewebebreite um 1620 zwischen 98 und 105 cm schwankte[962], griffen die Künstler für großformatigere Gemälde auf mittleuropäische Exporte zurück. Eine wichtige Rolle spielten dabei die aus Deutschland importierten Tischtücher, *manteles alemaniscos*, mit einer Webbreite von bis zu 210 cm. Häufig waren sie vertraglich vom Auftraggeber vorgeschrieben, um die ästhetisch störenden Nähte zu vermeiden.[963] Ab Mitte des 17. Jahrhunderts ist ein Wandel zu verzeichnen, denn nun wurden selbst für Großformate kleine Leinwandstücke zusammengesetzt.[964] Möglicherweise ist der kriegsbedingt erschwerte Handel mit dem nördlichen Europa für den Verzicht auf die großformatigen Importe verantwortlich. Denn 1724 empfiehlt Palomino weiterhin für großformatige Gemälde Importe aus dem Norden*,* den *bramante crudo*, *angulema* und den *guingao*, wenn er gleichmäßig war und weder Knoten, noch ungleiche Streifen aufwies.

Bramante crudo (brabante)

Nach Tollhausen 1913 bezeichnet *bramante* ungebleichte niederländische Hanfleinwand. Laut Covarrubias 1611 bedeutet *bramante* eigentlich Bindfaden. Der Name leite sich von dem Städtenamen *Brabante* ab*,* von wo dieser früher nach Spanien exportiert wurde. Im DRAE *1726* ist erwähnt, dass sich das *b* in *m* gewandelt habe und *bramante* auch eine Leinwandsorte in unterschiedlichen Stärken bezeichne. August Schumann beschreibt in seinem Compendiösen Handbuch für Kaufleute von 1796, Band 1 S.122, *Brabantes* als *„niederländische Leinwand, entweder von Werg oder von Flachse, die besonders Gent in großer Menge verführt. Man hat folgende Sorten: Brabantes, sehr dicht, br. 6/4 und etwas mehr, gehen nach Spanien und*

[959] Palomino Buch 5, Kapitel 3, *[11].*
[960] Gutiérrez *et. al.* 2005, S. 202.
[961] Palomino Buch5, Kapitel 3, *[4]*.
[962] Bruquetas 2002, S. 261.
[963] Muro 1935, S. 67 und Vizcaína 2006, S. 199.
[964] Bruquetas 2002, S. 272.

Südamerika.- Brabantes Gantes, fein; rohe und halbgebleichte, breit 5/4 bis 6/4 und mehr, nach Holland und Spanien; - weiße Brabantillas, 6/4 breit. - Brabantes rodondos, rund gelegt, vorige Breite.- Brabantes Florettas, br. 5/4 bis 7/4 - Superfeine, sehr gelbeicht. Die Länge von allen ist 50 bis 60 brab. Ellen".

Angulema

Dem DRAE 1726 ist zu entnehmen, dass *angulema* ein Tuch aus Hanf oder Werg sei, das aus Angoûleme stamme. Nach Tollhausen 1913 handelt es sich um ein grobes Hanftuch.

Guingao

Nach Tollhausen 1913 steht *guingao* für Baumwolle oder Schürzenstoff. August Schumann nennt in seinem Compendiösem Handbuch für Kaufleute von 1796, Band 1, S.343, verschiedene Sorten *gingas* (auch *gingan* oder *gingagn*) als „*baumwollene, mit Bast oder Seide vermischte, ostindische Zeuge*" Unter *gingas* führt er aus, das es sich um ***„****baumwollne Leinen"* handele*, „die häufig in und um Rouen, wie auch in Bretagne, verfertigt, und besonders nach Afrika und Westindien verführt werden. Die ersten sind breit 2/3 bis 9/16 und gelten 15 bis 20 Sous der Stab. Die andere Sorte ist 28 Zoll breit. Nantes und Bourdeaux verführen sie*". Dokumente aus dem Jahr 1665 belegen, dass der Madrider Maler Simón Bazo für 3000 Reales *guingao* kaufte.[965]

Für kleine Leinwände von der Größe bis zu einer Elle empfiehlt Palomino einheimische Produkte: ***Santiago crudo*** (nach Tollhausen 1913 ungebleichte Leinwand aus Santiago de Compostela*)* oder ***lienzo de Coruña*** (nach Tollhausen 1913 Leinwand aus Coruña).

107. Litarge, litargillo – Bleiglätte, Lithargyrium

Bleiglätte ist einer der von Pacheco und Palomino am häufigsten genannten Trockenstoffe für Leinöl. Nach Covarrubias sind *litargirio* und →*almártaga* Synonyme, wobei letzteres in Kastillien gebräuchlich war. Mit *litargillo* bezeichnet Pacheco aber auch ein Trockenöl, das aus Leinöl mit *almártaga* (Synonym für Bleiglätte) gekocht wurde (→*almártaga*).

108. Llitargillo – Bleiglätte, Lithargyrium

→*litarge*.

109. Lixa - Fischhaut

Nach Covarrubias ist *lixa* eine Fischart mit rauer Haut, die getrocknet zum Schleifen und Glätten von Holz diente. Pacheco und Palomino erwähnen sie zum Schleifen der Grundierungen. Im

[965] Vizcaína 2006, S. 100.

DRAE von 1734 steht unter dem Eintrag *lixa*: „*Knorpelartiger flacher Meeresfisch mit dickem Schwanz und derart rauem Körper oder rauer Haut, dass er einer Feile gleicht. Nachdem [die Haut] getrocknet ist, verwenden sie die Schnitzer und Tischler zum Schleifen ihrer Holzwerke und nennen* [die Haut] *ebenfalls Lixa.* [Der Fisch] *hat verschiedene Namen, in Andalusien heißt er Pinta roxa und in Galizien und Asturien Melgacho Lateinisch: Squatina. Squalus*". Es dürfte sich um den Katzenhai, Meerengel oder einen der Engelhaie handeln, die mit einem solchen raspelartigen Hautbesatz aus rückwärts gerichteten zahnähnlichen Schuppen ausgestattet sind.[966]

110. Maniquí – Malerpuppe,Gliederpuppe

Palomino[967] und Pacheco erwähnen die Gliederpuppe, eine dem Menschen nachgebildete Figur mit beweglichen Gelenken, als Ersatz für das lebende Modell. Letzterer betont aber, dass das lebende Modell stets vorzuziehen sei.[968] Carducho besaß laut Testament zwei bewegliche Gliederpuppen.[969] Die Größe ist in den Texten nicht angegeben. Palomino schreibt lediglich, dass kleine und große üblich waren.[970]

111. Meloncillo - Ichneumon

Ichneumonhaar ist in den Texten häufig als Besteckmaterial für Kielpinsel genannt. Die Schleichkatzenart Herpestes ichneumon lebt in Nordafrika und auf der iberischen Halbinsel. Sie hat einen Pelz aus dichten Wollhaaren von rostgelblicher Farbe, überdeckt von 6 – 7 cm langen, schwarz und gelblichweiß geringelten Grannenhaaren.[971] Nach Wehlter wurden die Grannenhaare des ganzen Fells verwendet. Noch im 20. Jahrhundert gehörten Ichneumonpinsel zu den feineren Malpinseln, waren aber selten.[972]

112. Menjuí - Benzoeharz

Benzoeharz nennen Pacheco und Palomino als Bestandteil von Gemäldefirnissen. Das Harz löste man in Alkohol gelöst und mischte es anschließend mit Terpentinbalsam.[973]
Menjuí almendrado (gemandelte Benzoe) empfiehlt Palomino wegen der helleren Eigenfarbe für weiße Lackarbeiten (→*charol*) anstelle des →Kopals.[974] Auch de Mayerne beschreibt

---

[966] Keller 1990, S. 51.
[967] Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 1156.
[968] Pacheco, Kapitel 1, *[14]-[15].*
[969] Vizcaína 2006, S. 164.
[970] Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 532.
[971] Grzimeks Tierleben, Enzyklopädie des Tierreiches, Säugetiere III, Kindler Verlag, Zürich 1972.
[972] Welther 1991, S. 37.
[973] Pacheco, Kapitel 7, *[27]* und Pal Buch 9, Kapitel 15 *[6].*
[974] Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[12].*

gemandelte Benzoe als „die hellen Teile der Benzoe“ und empfiehlt sie zum Firnissen von Silber.[975]

113. Modelo - Modell, Vorlage

Covarrubias 1611 versteht darunter ein kleines Architekturmodell, das DRAE 1734 ein plastisches Modell oder einen Aufriss. In den maltechnischen Kapiteln der Autoren umfasst der Begriff kleine plastische Figürchen (*modelo de bulto* bei Pacheco genannt), Gipsabgüsse, zeichnerische oder druckgrafische Vorlagen und auch das lebende Modell.

Dibujos und *estampas*

Zeichnerische oder druckgrafische Vorlagen (*dibujos y estampas*) konnte man in Geschäften kaufen oder im Straßenhandel, wie sich aus der zeitgenössischen Literatur schließen lässt. Die Maler liehen sie sich untereinander auch aus, verschenkten und vererbten sie. Nach Untersuchungen der Inventare Madrider Künstler des 17. Jahrhunderts waren Drucke der Werke von Rubens, van Dyck, Frans Floris, de Vriendt, Goltzius, Antonio Tempesta, Raffael, Michelangelo und Dürer am beliebtesten.[976] Palomino empfiehlt Drucke der Werke von Michelangelo, Raffael, Carraci, Cortona und Lanfaranco.[977] In Carduchos Nachlassinventar sind drei Mappen mit zeichnerischen Vorlagen aufgelistet, eine enthielt Darstellungen von Figuren, die zweite Historien und Akte, die dritte Gewänder und Draperien. Inwieweit es sich hier um Zeichnungen von eigener oder fremder Hand handelt, ist nicht überliefert.

Modelos (de bulto)

Die Verwendung kleiner plastischer Figuren aus Wachs oder Ton erwähnen alle drei Autoren. Pacheco schreibt, dass u. a. die Gebrüder Carducho damit arbeiteten. Palomino erwähnt sie im Zusammenhang mit der Vorzeichnung perspektivisch schwieriger Kuppelausmalungen.[978] Palomino beschreibt die verschiedenen gebräuchlichen Modellfiguren: „*Wenngleich Lebensgröße angebracht wäre, benutzen viele Maler sie nur halb so groß oder noch kleiner. Die Kleidung formt man aus nassem Packpapier (→papel de estraza). Nach dem Trocknen wählt man die richtige Beleuchtung und zeichnet sie ab. Noch besser sind die beweglichen Modellfiguren, die man in einer etwa 20 cm (una cuarta) großen Hohlform mit gespreizten Armen und Beinen, aus Wachs, Terpentin, Kolophonium, etwas Leinöl und Ziegelsteinpulver macht. Ist die Masse genügend erkaltet, nimmt man die Figur aus der Hohlform, biegt sie in die gewünschte Form und bekleidet sie anschließend mit in Leimwasser getauchtem Papier oder*

[975] Bischoff 2004, S. 256.
[976] Zu Vorlagen: Vizcaína 2006, S. 139-154 und Maroto 1991, S. 309-320.
[977] Palomino Buch5, Kapitel 1, *[19].*
[978] Carducho Dialog 8, *[45]*; Pacheco Kapitel 1 *[9]* und *[14]*; Palomino Buch 7, Kapitel 4, *[44].*

dünnem Stoff, die bereits dem gewünschten Schnitt entsprechen. Die bekleidete Figur hängt man an einem oder zwei Fäden auf, beleuchtet und zeichnet sie. Anschließend studiert man die feineren Gliedmaßen nach der Natur oder Extramodellen. Das ist ganz besonders wichtig für Engel, fliegende und verkürzte Figuren, wie sie in Kuppeln vorkommen oder an anderen Orten, die gewöhnlich in Tempera oder Fresko gemalt werden. Denn lebende Modelle kann man nicht in solche Stellungen bringen. Und wenn man auf diese Art die ganze Körperhaltung erarbeitet und die Gliedmaßen wie beschrieben studiert, wird alles so treffend werden, als wäre die Figur nach einem lebenden Modell gemacht."[979]

Modelle aus Gips und Metall

In Carduchos Nachlassinventar sind verschiedene Modelle aus Gips und Metall aufgeführt (anatomische Studien, Tiere, mythologische, religiöse und profane Figuren und Szenen).[980]

Das Aktmodell

Modelo, *modelo natural* oder *el natural*, ist das lebende Aktmodell.[981] Einen frühen Hinweis auf Aktmodelle im 17. Jahrhundert gibt Urrea: An der Akademie in Valladolid arbeitete Antonio González Macías zwei Stunden täglich als Aktmodell, wofür er 28 Reales monatlich bekam. Zusätzlich hatte er Anspruch auf einen Viertel-Real täglich für Wein und Heizmaterial, damit ihm nicht zu kalt wurde. Erkrankte er, so musste trotzdem bezahlt werden, solange er rechtzeitig Bescheid gab, dass die Akademie sich um Ersatz kümmern konnte.[982] Zum gespaltenen Verhältnis der spanischen Künstler zum weiblichen Aktmodell: F. Scheffler *„Gedicht" oder „Todsünde"? Die Aktmalerei in Spanien zu Zeiten Calderóns.*[983]

114. Moler - Anreiben der Farben

Moler bedeutet sowohl das Mahlen als auch das Anreiben der Pigmente mit dem entsprechenden Bindemittel.

Wollte man ölig angeriebene Farben aufbewahren, ohne dass sie eindickten, einstaubten oder eine Haut bildeten, stellte man sie in ihren Näpfchen in einen mit Wasser gefüllten Topf, sodass keine Luft an die Farben gelangte. Nicht alle Farben vertrugen Wasser. Nach Pacheco lediglich Weiß, →*genuli*, →*almagra*, Umbra, Schwarz, →*azul baxo*, →*cenizas*; nach Palomino Bleiweiß, Ocker, rote Erde und Umbra. Die restlichen, die kein Wasser vertrugen, da „das Öl heraustrat und sie erhärteten", deckte man mit einem Ölpapier zum Schutz vor Staub ab. Praktischer waren

[979] Palomino 1947, S. 569-570.
[980] Vizcaína 2006, S. 159-162.
[981] Palomino, Buch 6, Kapitel 2, *[9].*
[982] Urrea 1982, S. 178.
[983] Carl Justi Vereinigung Mitteilungen 2000, S. 37-65.

Beutel aus Kuhdarm, die man auch bequem transportieren konnte. Zur Farbentnahme machte man einen Schnitt „wie beim Aderlass“ und presste die gewünschte Menge heraus.[984]

115. Mordiente - Mordant

Während Pacheco *mordiente* als Adjektiv für „das Klebrige“ der wässrigen Anlegemittel verwendet, ist für Palomino *mordiente* ein Synonym für *betun* und bedeutet Anlegemittel.[985] Er mischt es aus Firnis, Wachs und Kolophonium und empfiehlt es als Anlegemittel für feine Goldhöhungen auf Tempera und Freskomalerei. In Palominos Kuppelausmalung der Basilika in Valencia konnte es nachgewiesen werden.[986]

116. Negro de baño - Kugelschwarz

Pachecos schreibt, dass sein Meister, der sehr erfahren in der Freskomalerei gewesen war, für Fresken neben dem allgemein üblichen Kohlenschwarz *negro de baño* verwendet habe, das „nicht überall erhältlich“ gewesen sei.[987] Wörtlich übersetzt wäre es „Lasurschwarz“, möglicherweise handelt es sich aber auch um eine orthografische Umbildung vom *nero de ballo*, dem bei Lomazzo genannten „Kugelschwarz“ für Freskomalerei. Dafür spräche auch die Tatsache, dass Palomino lobend eine schwarze Erde aus Venedig erwähnt (→*tierra negra*), die in Kugeln geliefert werde und sich besonders für Schatten im Fresko eigne. Sie werde zwar in Weißausmischung bräunlich, zum Vertiefen der Schatten sei sie aber besser.[988] Vielleicht meinte Pacheco dieses Schwarz, das extra aus Venedig importiert wurde und deshalb nicht „überall erhältlich“ war.

117. Negro de carbón - Kohlenschwarz

Kohlenschwarz nennen alle drei Autoren für alle Techniken, Carducho allerdings nicht für Ölmalerei (hier empfiehlt er Beinschwarz). Palomino präzisiert, dass sich für Ölmalerei Kohlenschwarz aus rindenloser Eichenholzkohle besonders eigne, manche Maler aber gebranntes Elfenbein, Rebholz, Pfirsichkerne oder Nussschalen bevorzugen.[989] Im Fresko müsse es aber, zwecks besserer Haftung, auf den frischen Putz aufgetragen werden.[990] Da es kaum Nachweise über den Verkauf von Kohlenschwarz gibt, liegt die Vermutung nahe, dass die Maler es selbst herstellten.[991]

---

[984] Pacheco, Kapitel 5, *[28]* und Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[9]-[10].*
[985] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[37]*.
[986] Bosch 2001, S. 56.
[987] Pacheco, Kapitel 3, *[38].*
[988] Palomino, Buch 7, Kapitel 6, *[27].*
[989] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[7].*
[990] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[27].*
[991] Bruquetas 2002, S. 197.

118. Negro de hueso / sombra de hueso - Beinschwarz

Negro de hueso empfehlen Carducho und Palomino für Ölmalerei.[992] Das beste wurde, laut Palomino, aus Schweineknochen hergestellt, die man im Feuer zum Glühen brachte, sonst aus Hirschgeweih oder Hammelhorn.[993] Obwohl auch der Autor der *Reglas para pintar* Beinschwarz erwähnt, gibt es bislang keine Belege für den Verkauf.[994] Vermutlich stellten es die Maler selbst her.

119. Negro de humo - Rußschwarz

Alle drei Autoren nennen negro de humo für Ölmalerei. Carducho und Palomino nennen es auch für wässrige Techniken, geben aber keine Hinweise auf das schwierige Vermalen dieses eher lipophilen Farbmittels in wässriger Technik, das ein Dispergiermittel beim Anreiben benötigt.[995] Der Autor des Tratado anónimo beschreibt die Herstellung durch Verbrennen von Kolophonium unter Sauerstoffmangel. Man stülpte ein Glas über die Flamme und kratzt anschließend den Ruß ab, der sich an der Innenseite absetzte. Dieser ließ sich ohne Anreiben in Öl vermalen.[996] Da es es in keinem der von Bruquetas untersuchten Werkstattinventare und bisher nur auf einer Bestellung erscheint, ist anzunehmen, dass die Maler Rußschwarz selber herstellten.[997]

120. Nervio - Fugensicherung

Nervios bezeichnet eine bislang ungeklärte Art der Fugensicherung hölzerner Bildträger. Wörtlich übersetzt sind es Nerven, Sehnen oder Adern; in der Architektur werden auch Rippen so bezeichnet. In verschiedenen Dokumenten steht *nervios* anscheinend in Zusammenhang mit pflanzlichem Fasermaterial zum Überkleben der Fugen (→*ennervar*, *enerbar* oder →*encañamar*). In einem Dokument von 1601 werden zum Stabilisieren hölzerner Bildtafeln *nervios de vacas* empfohlen, der Vorgang zwar als *enervar* bezeichnet, aber explizit vom Überkleben mit Hanf (*encañamar*) unterschieden.[998] Ob es sich um Tierhaare handelt (*vaca*: Kuh), wie sie Straub für mittelalterliche Holztafelsicherungen beschreibt[999] oder vielleicht um eine spezielle Art von Holzverbindung, ist nicht klar. In der Zunftordnung von Córdoba 1493 taucht der Terminus *enverviar* ebenfalls zum Stabilisieren von hölzernen Bildtafeln auf, den Santos und San Andrés hier als Schwalbenschwänze deuten.[1000]

---

[992] Carducho, 8. Dialog, *[16]* und Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[1].*
[993] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[4].*
[994] Bruquetas 2002, S. 197.
[995] Fuchs/Oltrogge 1996, S. 445.
[996] Sanz 1978, S. 72.
[997] Bruquetas 2002, S. 196.
[998] Bruquetas 2002, S. 472.
[999] Straub 1988, S. 140.
[1000] Santos/San Andrés 2001, S. 268.

121. Ocre claro, ocre obscuro - Ocker, heller und dunkler

Wenngleich in verschiedenen Dokumenten italienischer Ocker erwähnt wird[1001] und Pacheco portugiesischen und flandrischen für Fresko empfiehlt, verwendeten die spanischen Künstler meist einheimische helle und dunkle, gebrannte und ungebrannte Sorten. Luis de Vargas z.B. soll in seiner Freskomalerei im Turm der Kathedrale von Sevilla mit Ocker aus der Gegend um Castilleja de la Cuesta, einer Stadt etwa 10 km westlich von Sevilla, gemalt haben.[1002] Palomino nennt neben dem *ocre claro de Valencia* für Tempera den „Ocker der Beutelmacher" (*ocre de coleteros*), der im Fresko zuverlässiger und schöner als der aus Valencia sei.[1003]

122. Ocreón - weiße Zeichenmine

→*yesillo*.

123. Orchillla - Orseille

→*urchilla.*

124. Oro mate - Ölvergoldung

Ölvergoldung eignete sich als wetterfeste Außenvergoldung für alle Objekte, die der Feuchtigkeit ausgesetzt waren. Die zu vergoldenden Oberflächen wurden zunächst isoliert, dann mit einer Mixtion, dem Goldanlegöl überzogen (→*mordiente* und →*sisa*). Sobald dieses antrocknete, legte man das Blattgold auf. Die Autoren erwähnen diese Technik auch für Verzierungen auf Gemälden, Rahmen, Fresken, Fahnen und für Festdekorationen.[1004]

125. Oro molido - Muschelgold

Alle drei Autoren empfehlen für →*Illuminierung* pulverisiertes Blattgold oder –silber. Carducho erwähnt es auch zum Lichthöhen für Zeichnungen.[1005] Da Blattmetall zum unmittelbaren mechanischen Pulverisieren zu weich ist, gab es bereits im Mittelalter Rezepte, die kristallinen Zucker als Zusatz beim Zerstoßen nennen, der man anschließend mit Wasser auswusch. Alternativ kann Gold oder Silber zunächst mit Quecksilber amalgamiert, dann zerstoßen und erhitzt werden, bis das Quecksilber verdampft.[1006] Pacheco erläutert drei verschiedene Methoden (mit Salz, Sirup und Quecksilber), bringt sie aber, vielleicht mangels eigener Erfahrung, durcheinander.[1007]

[1001] Bruquetas 2002, S. 12.
[1002] Pacheco, Kapitel 3, *[37].*
[1003] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[15]* und Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[21].*
[1004] Pacheco, Kapitel 6, *[8]* und Kapitel 7, *[16]-[17]*; Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[26]* und Buch 6, Kapitel 5, *[37].*
[1005] Carducho, 8. Dialog, *[35].*
[1006] Burmester/Krekel 1998, S. 66.
[1007] Pacheco, Kapitel 3, *[14]-[18].*

126. Oropimente - Auripigment

→*jalde*.

127. Pabonazo - Pabonazo

Pabonazo erwähnen Carducho und Palomino für Freskomalerei, wobei Carducho zwischen *pabonazo de sal* und *pabonazo de Inglaterra* unterscheidet. Pacheco erwähnt keines der drei, sondern lediglich Rotocker (→*albín)*. Palomino weist in seinem Glossar auf die Ähnlichkeit von *albín* (Hämatit) und *pavonazo.*[1008] Beide seien dunkelrot, mineralischer Natur und ersetzten in der Freskomalerei das Karmin.[1009] Allerdings sei *pavonazzo* noch etwas dunkler.[1010] Merrifield vermutet, dass *Pavonazzo* gemahlener Hämatit ist.[1011] Im Bologneser Manuskript (Mitte des 15. Jahrhunderts) sind verschiedene Rezepte zur Herstellung von *pavonazzo* angegeben, die darauf deuten, dass *pavonazzo* hier eine Farbtonbezeichnung ist. Neben Herstellugnsmethoden aus pflanzlichen Farbstoffen wird ein *pavonazzo* für Fresko empfohlen, bei dem es sich um gebrannten gelben Ocker handelt. Brenne man den Ocker im oberen Bereich des Ofens, werde er zinnoberfarben, im unteren wärmeren Bereich werde er *pavonazzo*farben.[1012] Allerdings kommt die Bezeichnung *pabonazo* (ebenso *albín*) auf den von Bruquetas untersuchten spanischen Geschäftsinventaren nicht vor.[1013] Bisher konnte es nur auf zwei Werkstattinventaren nachgewiesen werden, bei Santos Pedril und in Carduchos Nachlassinventar von 1638, in dem 14 Pfund „*paonazo*“ aufgeführt sind.[1014]

128. Pabonazo de Inglaterra - Englischrot

In spanischen Pigmentbestellungen des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts erscheint *pavonazo* häufig mit einem Hinweis zur Herkunft. So findet man auf Bestellungen für die Arbeiten im Escorial aus Flandern die Bezeichnung *pabonazo de Flandes*, *pabonazo de Inglaterra*, *rojo tierra de Inglaterra*[1015] oder *brun rouge d'angleterre*[1016]*.* Bruquetas vermutet, dass es sich bei allen um natürliches rotes Eisenoxidrot handelt.[1017] Dafür spräche auch Pernetys Bemerkung, dass es zwei Sorten *brun rouge d'angleterre* gebe, wovon die zweite „*une espéce de terre rouge, ou pierre sanguine tendre, ou ocre rouge naturelle*“ sei (zur ersten schreibt er nichts).[1018] Allerdings schreibt Pozzo, der es *Rosetto d'Inghilterra* und *Rubella Anglicana* nennt,

---

[1008] Palomino 1947, S. 1144.
[1009] Palomino 1947, S. 1159.
[1010] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[22].*
[1011] Merrifield 1967, S. clxxxvi.
[1012] Merrifield 1967, S. 442-445.
[1013] Bruquetas 2002, S. 192.
[1014] Bruquetas 2002, S. 192; Caturla 1968, S. 204.
[1015] Sanz 1978, S. 70.
[1016] Bruquetas 2002, S. 484.
[1017] Bruquetas 2002, S. 487.
[1018] Pernety 1757, S. 41.

dass es „dieselbe Natur habe, wie das Vitriol“[1019], in der Übersetzung von 1709 steht „weil es eben auch aus Vitriol gemacht ist“.[1020] Auch Watin 1774 erläutert brun *rouge d'Angleterre* als aus Eisenvitriol gebranntes Englischrot (→*vitriolo*).[1021]

129. Pabonazo de sal / paonazo de fiandra - Morellensalz

Pabonazo de sal erwähnt Carducho für Freskomalerei ohne weitere Erläuterungen. Auf den Bestellungen für die Arbeiten im Escorial aus Italien sind häufig *pabonazo de sale* oder *morello di sale* zu finden.[1022] Auf einer der zweisprachigen Bestellungen vom Ende des 16. Jahrhunderts aus Venedig, ebenfalls für Arbeiten im Escorial, ist *paonazo de sal* mit *morado de sal* und *paonazo de fiandra* mit *morado de flandes* übersetzt.[1023] Palomino definiert 1724 in seinem Glossar *morel de sal* als „gewisse karmesinrote Farbe, die im Feuer hergestellt und im Fresko dient“. Es bleibt unklar ob es sich ebenfalls um rote Eisenoxidpigmente handelt, nach Brachert bezeichnet Morellensalz auch den Destillationsrückstand von Schwefelsäure zu Eisenoxid.[1024]

130. Papel - Papier

Nachdem die →*emprimadura* auf Holztafeln getrocknet ist, rät Pacheco, mit einem Papier darüber zu fahren. Ob dieses aufliegenden Staub entfernen soll oder im Sinne von Schmirgelpapier (für das es bislang keine Nachweise in spanischen Wörterbüchern der Zeit gibt), glätten soll, präzisiert der Autor nicht.[1025]

Papel de marca mayor– Format für Schreib- und Druckpapier

Pacheco verwendete für die Vorzeichnungen seiner Leinwände in der Casa de Pilatos verschiedene Formate, das größte war ein Bogen *de marca mayor*.[1026] Palomino erwähnt *papel de marca mayor* für die Herstellung von Kartons.[1027] Studien für Aktzeichnungen sollten mindestens auf einem halben Bogen *de marca mayor* ausgeführt werden.[1028] Im DRAE 1737 wird es als größtes und stärkstes Papier definiert, das für Landkarten und große Bücher diente. Die Maße betrugen 44 x 64 cm.[1029]

[1019] Berger 1901, S. 83-84.
[1020] Pozzo 1709, *Kurze Unterweisung zum Fresco-Malen*, Abs.14.
[1021] Brachert 2001, Eintrag *Englisches Braunrot.*
[1022] Sanz 1978, S. 70.
[1023] Bruquetas 2002, S. 489.
[1024] Brachert 2001, Eintrag *Morellensalz*.
[1025] Pacheco, Kapitel 5*, [3].*
[1026] Pacheco, Kapitel 1, *[16].*
[1027] Palomino, 6 Kapitel 5, *[7].*
[1028] Palomino, Buch 6, Kapitel 2, *[3].*
[1029] Martínez 1981, S. 213.

***Papel de marca imperial* - Format für Schreib- und Druckpapier**

Papel imperial erwähnt Palomino zum Glätten noch feuchter Freskomalerei.[1030] Möglicherweise ist es ein Synonym für *papel de dobla marca mayor* [1031], das 64 x 88 cm maß[1032] und der Größe entsprechend dick war. Palomino erwähnt es als Ersatz für Spielkarten, die zum Anlegen von Blattgold dienten.[1033]

***Papel de estraza* - Packpapier**

Papel de estraza erwähnt Palomino zum Absaugen überschüssigen Malöls in Smaltepartien[1034], was auch van Mander 1604 beschreibt.[1035] Im DRAE 1732 ist *papél de estráza* als grobes, aus Woll-, Hanf- und Leinenlumpen hergestelltes Papier definiert, das als Einpackpapier für Waren diente. Da es nicht für Schreibzwecke war, wurde es auch nicht geleimt und konnte deshalb als Löschpapier fungieren.

131. Pastillas - Stückchen

Pastillas sind laut DRAE 1727 „kleine Stücke aus einer Masse geformt, die gewöhnlich rund und dünn sind". Nach Tollhausen 1913 können auch Plätzchen, Kügelchen, Tafeln oder Brühwürfel so bezeichnet werden.

132. Pastoso - dickflüssig, weich

Pastoso kann sowohl weich als auch pastos bedeuten. Martínez erläutert 1788 den Ausdruck *pincél pastoso* in seinem Fachwörterbuch zur Kunst im ästhetischen Sinn als weiche und fließende Malerei, im Gegensatz zur harten und trockenen Malweise. In der Zeichenkunst stehe der Ausdruck für „jene Rundung der Konturen, die dafür sorgt, dass keine Linie hart und scharf herausfällt". Palomino und das DRAE 1737 definieren *pastoso* als „dickflüssig aufgetragene Farbpaste" (s. auch →*empastar*).

133. Peleteado - peleteado

Den Ausdruck *peleteado* verwenden alle drei Autoren. Pacheco und Palomino gebrauchen ihn immer in Zusammenhang mit der Darstellung von Haar. Meist für die natürliche Darstellung des Kopfhaares, mit besonderem Augenmerk auf die feinen Strähnchen und Lichthöhungen[1036] innerhalb der Haarmasse; aber auch für einzelne Strähnchen am Übergang von Haar zu Haut,

---

[1030] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[43].*
[1031] Schriftliche Mitteilung von Carme Ramells, Feb. 2008.
[1032] Martínez 1981, S. 213.
[1033] Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[24].*
[1034] Pal Buch 5, Kapitel 6*, [13].*
[1035] Van Mander 1916, S. 281-282.
[1036] Palomino, Buch 5, Kapitel 5, *[9],* Pacheco, Kapitel 3, *[29]* und Kapitel 6, *[15].*

am Hals und an der Stirn, um diese Bereiche zarter und weicher zu gestalten.[1037] Calvo Serraller vermutet, dass der Ausdruck von *en pelete* (nackt) stammt.[1038] Tollhausen 1913 übersetzt *pelete* als „Haar am menschlichen Körper, mit Ausnahme des Kopfes und der Schamgegend". *Peletería* bezeichnet aber auch, nach dem DRAE (1737), das Kürschnerhandwerk und Pelzgeschäfte.

134. Pella - Batzen

Im 16. und 17. Jahrhundert verstanden maurische Handwerker unter *pella* die Menge angemachten Gipses, die eine Hilfskraft in der Hand fassen konnte, um sie dem Gesellen zum Verarbeiten zu reichen.[1039] Heute wird *pella* mit Klumpen oder Batzen übersetzt, auch Bolushütchen werden so genannt (*pella de bol*).

135. Petrolio - Steinöl

In den maltechnischen Kapiteln taucht *petrolio* nur zwei Mal auf. Carducho nennt es zum „Anreiben und Vermalen" der Ölfarben und Pacheco für einen Firnis, für den er Mastix in warmen Alkohol löst und nach dem Erkalten mit Steinöl verdünnt.[1040] Palacios definiert Steinöl als „eine Art Naphtha", die aus Steinen in Bagdad, Babylon, Italien, Sizilien und dem Languedoc fließe. Während man weißes *petrolio* aus Modena beziehe, komme das meiste und gewöhnliche schwarze aus dem Ort Gabian im Languedoc.[1041]

136. Pexe - Fisch, Fischotter

Pexe bedeutet eigentlich Fisch. Für das Vermalen von Azurit in Öl und für Tempera empfiehlt Pacheco Pinsel mit dem besonders weichen Haar des *pexe*, womit er Fischotterhaar meinen dürfte. Pierre Le Brun erwähnt 1635 „*pinceaux fait de poil de poisson*" zum weichen Verstreichen und de Mayerne 1620 „*pinceaulx de poisson*" für heikle Arbeiten.[1042]

137. Pincel - Pinsel

Pinsel, deren Herstellung Palomino eingehend in Buch 5, Kapitel 2, beschreibt, wurden in Spanien im 17. Jahrhundert nicht in Haar und Borstenpinsel unterschieden, sondern nach der Herstellungsart und der daraus resultierenden Größe. Es gab die kleinen Kielpinsel (*pinceles*), die sowohl mit Haaren als auch mit Borsten besteckt sein konnten[1043] und die größeren Bundpinsel (*brochas*), die nach Auswertung der Textangaben der drei Autoren zwar

---

[1037] Pacheco, Kapitel 6, *[16].*
[1038] Carducho, Ed. Serraller 1979, S. 386, Anm. 987.
[1039] Salinero 1968, Eintrag *pella*.
[1040] Carducho, Dialog8, *[23]* ,Pacheco, Kapitel 6, *[24].*
[1041] Palacios 1763, S. 702.
[1042] Pierre Le Brun in: Merifield, Vol.II, S. 771 und de Mayerne in: Berger 1901, S. 120-121.
[1043] Palomino, Buch 5, Kapitel 2, *[5]* und Buch 7, Kapitel 4, *[36]*; Pacheco Kap 3, *[43].*

vornehmlich, aber nicht ausschließlich mit Borsten besteckt waren. Gewerbliche Pinselmacher, wie die Bürstenbinder in Deutschland[1044], sind bislang für Spanien im 17. Jahrhundert nicht nachgewiesen.[1045]

Tabelle 3: Kiele[1046]

	Carducho	Palomino
Schwan	*cisne*	*cañón de escribir (*Schreibfederkiele, nach DRAE (1729) vom Schwan- oder Gänseflügel*)*
Gans	*ganso*	
Geier	*buitre*	*buitre (für Borsten)*
Ente		*áñade*
Taube		*paloma*
Turteltaube		*tórtola*
Perlhuhn		*perdíz*
Drossel		*zorzal*
Singdrossel		*malvis*
Rabe		*cuervo*
Krähe		*grajo*
Blechzwingen	*cañoncillos de hoja de lata*	

Pinsel mit Blechzwingen, die Carducho erwähnt, tauchen bereits 1564 als *pinceles en lata de hierro* auf einer spanischen Bestellung für Flandern für die Arbeiten im Escorial auf.[1047] Nach Welther setzten sie sich erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts durch.[1048]

Tabelle 4: Pinselhaar[1049]

	Carducho	Pacheco	Palomino
Eichhörnchen	*pelo de hardilla*	*vero*	*ardilla*
Ichneumon	*meloncillo*	*meloncillo*	*meloncillo*
Ziege	*pelo de cabra*	*cabra*	*colillas de cabra*
Hund	*pelo de perro*		*pelo de perro*
Fischotter		*pexe*	
feine Borsten			*pelo de brocha fino*
Iltis	*turon*		*turón*
Katzenschwanz			*cola de gato*

[1044] Welther 1991, S. 60.
[1045] Viscaína 2006, S. 130.
[1046] Carducho, 8. Dialog, *[30];* Palomino, Buch 5, Kapitel 2 *[6]-[7].*
[1047] Bruquetas 2002, S. 487.
[1048] Welther 1991, S. 42.
[1049] Carducho, 8. Dialog, *[30];* Pacheco, Kapitel 2, *[31]*; Kapitel 3, *[43]*; Kapitel 5, *[26];* Palomino, Buch 5, Kapitel 2, *[4]-[7]*

Borsten:

Auf die Borstenart geht Carducho nicht ein. Laut Pacheco waren es dieselben, die auch für Kleiderbürsten Verwendung fanden. Für diese nahm man nach Covarrubias 1611 vornehmlich Wildschweinborsten (*javali*) aber auch Ochsenschwanzhaar. Das DRAE 1732 versteht unter Borsten (*cerdas*) sowohl die des Wildschweins (*javalí*) als auch die des Hausschweins (*puerco*). Palomino empfiehlt Wildschweinborsten aus Flandern, die am geschmeidigsten seien.[1050] Für die Arbeiten in El Pardo und dem Alcázar in Madrid gibt es Belege für Bestellungen aus Flandern von „*poil de porc*“, um Bundpinsel herzustellen.[1051]

138. Pintura al fresco - Freskomalerei

Im 16. Jarhhundert beauftragten Karl V. und Phillip II. italienische Künstler für Freskoarbeiten. Spanischen Künstlern war die Technik zwar durch maurische Handwerker bekannt[1052], das Anpassen an die neue Ausdrucksweise war ihnen aber nicht geläufig (→*pintura mural*)[1053]. Pacheco z.B. hat selbst keine Fresken gemalt.[1054] Die Angaben für sein Kapitel über Freskotechnik hat er deshalb von Vasari und Céspedes übernommen. Wie Carducho, der die Technik im italienischen Künstlerghetto erlernte, beschreibt er die klassische Technik.[1055]

Palomino war ein erfolgreicher Freskomaler und widmet der Technik ein ausführliches Kapitel, in dem er auch technische Neuerungen beschreibt. Untersuchungen seiner Werke zeigen allerdings, dass er große Flächen in Secco malte, sodass man bei ihm eher von Kalkmalerei als von klassischer Freskotechnik sprechen muss.[1056]

Technische Ausführung: Während sich Carducho aufgrund seiner Herkunft und Ausbildung im Escorial auf italienische Freskopraxis bezieht und mit *xaharrado* den Grobputz aus Kalk und Sand meint[1057], verwendet Palomino den Ausdruck für Gipsputz. Nach dem DRAE 1734 steht der Ausdruck, der aus dem Arabischen stamme, für einen Ausgleichsputz aus Gips, der glatt geschabt und für die folgende Weißtünche vorbereitet werde. Die Untersuchung von Palominos Kuppelmalerei in der Basilika der Virgen de los Desamparos in Valencia ergab, dass zwischen Mauer und Intonaco zwei Gipsputze liegen, die aus Gips in verschiedenen Hydratationsstufen bestehen.[1058] Bei seinem zweiten Fresko in Valencia, in der Iglesia de los Santos Juanes, sind ebenfalls Gipsputze nachgewiesen, die hauptsächlich aus Anhydrit bestehen, was aber möglicherweise mit der großen Hitzeeinwirkung während des Kirchenbrands von 1936 zu

---

[1050] Palomino, Buch 5, Kapitel 2, *[12].*
[1051] Bruquetas 2002, S. 484.
[1052] Vgl. die Zunftordnung von Córdoba 1493 in: Arellano 1915; Rallo/Parra 1998, *Hispano-muslim wall paintings.*
[1053] Bruquetas 2002, S. 384 und 388.
[1054] Hidalgo Brinquis 1993, S. 207.
[1055] Carducho, 8. Dialog, *[10]* und Pacheco, Kapitel 3, *[30]-[44].*
[1056] Roig/Bosch 200, S. 96 und 109.
[1057] Carducho, 8. Dialog, *[10].*
[1058] Roig/Bosch 2000, S. 98.

erklären ist.[1059] Nach Gianluigi Colalucci sind diese Gipsputze auf die spanisch-arabische Tradition der →*yessería* zurückzuführen.[1060]

Carducho schreibt, dass der *estuque* (Feinputz) auch Marmor enthalte, was, laut Palomino, in Italien üblich war.[1061] Nach Pacheco sollte der Kalk für den Feinputz (er nennt ihn *estuco*) entsprechend der Angaben bei Vasari zwei Jahre, gemäß Palomino vier bis sechs Monate einsumpfen, um ihn zu gleichen Teilen mit Sand zu mischen zu können.[1062] Stand mehr Zeit zum Einsumpfen zur Verfügung, konnte man, so Palomino, den Kalkanteil erhöhen. In der Kuppelausmalung der Basilika in Valencia wurde ein Verhältnis von etwa 1:1 nachgewiesen[1063], an anderer Stelle wird allerdings von einem Verhältnis 2:1 berichtet.[1064]

Laut Palomino trug nicht der Maler, sondern der eigens dafür engagierte Maurer den Feinputz auf.[1065] Die Schichtdicke sollte der Kante einer Achtelrealmünze (ca. 3 mm) entsprechen.[1066] In der Basilika sind ein bis drei Millimeter nachgewiesen.[1067]

Palomino empfiehlt, einen Karton aus Papierbögen anzufertigen, die man mit Mehlkleister (→*gacha*) aneinander klebte.[1068] Darauf zeichnete man mit Kohle, zog die definitiven Linien mit Pinsel und Tinte nach, perforierte diese und übertrug sie mit dem Kohlenstaubbeutel.[1069] Auf dem frischen Putz fuhr man die durchgepauschten Linien mit schwarzer Kreide nach, sodass zusätzlich zur schwarzen Spur eine Rille entstand.[1070]

In der Kuppel der Basilika in Valencia sind kleine Nagellöcher zu erkennen, die von der Befestigung der einzelnen Kartonstücke stammen, so wie es Palomino in seinem Text beschreibt.[1071] Ebenfalls sind Ritzungen zu sehen. Kohlenstaub war nicht nachweisbar. Er ist vermutlich vor dem Malen, wie Palomino anweist, mit einem Tüchlein abgefächelt worden, um die Farben nicht zu verunreinigen.[1072]

Carduchos Freskopigmente entsprechen weitgehend den Empfehlungen Borghinis (1548).[1073] Pacheco erwähnt zwar vornehmlich einheimische Pigmente, bei dem ungeklärten →*negro de baño* könnte es sich aber möglicherweise um das bei Giovanni Paolo Lomazzo (1584) genannte Kugelschwarz, *nero di ballo*, handeln.[1074] Palominos Freskopigmente erinnern an die Farbliste

---

[1059] Roig/Bosch 2000, S. 93.
[1060] Colalucci 1999,2000, S. 178.
[1061] Carducho, 8. Dialog, *[52]* und Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[33].*
[1062] Koller 1990, S. 243; Pacheco, Kapitel 3, *[36];* Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[3]*
[1063] Roig/Bosch 2000, S. 93, und Bosch 2001, S. 54.
[1064] Roig/Bosch 2000, S. 98.
[1065] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[6].*
[1066] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[10].*
[1067] Roig/Bosch 2000, S. 93.
[1068] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[7].*
[1069] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[6].*
[1070] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[14].*
[1071] Roig/Bosch 2000, S. 96.
[1072] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[18].*
[1073] Koller 1990, S. 260.
[1074] Berger 1901, S. 47.

Pozzos von 1693.[1075] In der Basilika und der Kirche in Valencia wurden folgende Pigmente nachgewiesen: Kohlenschwarz, Kalkweiß, Kalziumsulfat, gelbe Erden, rote Farberden, Zinnober, Smalte, grüne Erde und Auripigment.[1076]

Tabelle 5: Empfohlene Farbmittel für Freskomalerei[1077]

	Carducho	Pacheco	Palomino
Berggrün			*verde montaña*
Blutstein		*albín*	*albín*
Grüne Erde	*verdacho*	*verdacho*	*tierra verde (de Verona)*
Italien. Umbra	*sombra de Venecia*	*sombra de italia*	*sombra de Venecia*
Kalkweiß		*cal de Portugal/ cal de Marchena*	*blanco de cal*
Kohlenschwarz	*negro de carbon*	*negro de carbón*	*negro de carbón*
Kugelschwarz		*negro de baño*	
Marmorweiß	*blanco de cal y marmol*		*blanco de cal y marmol*
Ocker (ungebrannt)	*ocre por quemar*	*ocre claro, y obscuro de Flandres, Portugal oder Castilleja de la Cuesta*	*ocre claro, y obscuro*
Ocker, gebr.	*ocre quemado*		*ocre quemado*
Ofengelb	*ornacha*		*hornaza*
pabonazo de inghlaterra	*pabonazo de inghlaterra*		
Pabozazo de sal	*pabonazo de sal*		
Pavonazzo			*pavonazo*
Rote Erde	*tierra roja*		*tierra roja*
Rötel		*almagra de Levante*	
Schwarze Erde	*tierra negra*		*tierra negra*

	Carducho	Pacheco	Palomino
Smalte	*esmalte, esmaltines*		*esmalte*
Ultramarin	*azul ultramaro*		
Umbra „*del viejo*“			*sombra del viejo*
Verde grnaillo			*verde granillo*
Vitriol, gebrannter Römischer			*vitriolo romano, quemado*
Vitriolrot	*rojo de vitriolo*		
Zinnober, künst.			*bermellon artificial*
Zinnober, nat.	*bermellon mineral*		*bermellon natural*

Pachecos Anweisungen zum Malvorgang zielen noch auf die Anfang des 17. Jahrhunderts übliche glatte Oberfläche, die für die Renaissance und den Manierismus typisch ist. Nach dem Übertragen der Unterzeichnung trug man eine Schicht aus Kalk und Rötel auf (für blaue und weiße Bereiche aus reinem Kalk) und vermalte die Farben lasurhaft.[1078] Palomino berichtet, dass

[1075] Koller 1990, S. 327.
[1076] Roig/Bosch 2000, S. 94.
[1077] Carducho, 8. Dialog, *[17];* Pacheco; Kapitel 3, *[37]-[38];* Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[20]* ff.
[1078] Pacheco, Kapitel 3, *[40].* Paul Philippot deutet die hellrosafarbene Schicht eher als farbige Grundierung, wie bei der Malerei auf Tafeln und Leinwand (Philippot 1972, S. 122).

die „Alten“ nach dem Malen mit einem aufgelegten Papier und einem Läufer die Oberfläche nochmals glätteten.[1079] Das erwähnt zwar Pozzo, nicht aber Pacheco.[1080]

Inspiriert von den neuen Ausdrucksmöglichkeiten der Öltechnik versuchten die Freskanten im Barock nun die Effekte der Textur, Farbdichte und Transparenz auch in der Freskomalerei zu erreichen. In diesem Sinne rät Palomino, den Feinputz aufzurauen, um teigiger malen zu können.[1081]

Das Anmischen der Grundtöne in den jeweiligen Gefäßen sowie das Feinmalen mit Farben von der Palette und das Verschmelzen der Farbtöne entsprach, laut Palomino, dem Vorgehen bei der Leimfarbenmalerei. Als Pinsel eigneten sich Bund- und Kielpinsel mit Wildschweinborsten, da sie dem Kalk standhielten, für feine Details auch Kielpinsel mit Ichneumonhaar. [1082]

139. Pintura al olio - Ölmalerei

Mit Ölfarben malten spanische Künstler im 17. Jahrhundert auf Leinwand, Holz und Wand. Die Grundierung setzte sich aus dem →*aparejo* und der →*imprimación* zusammen. Als Bindemittel diente gereinigtes und sikkativiertes Leinöl, für weiße und blaue Farben auch Nussöl. Die erwähnten Pigmente sind bis auf wenige Ausnahmen bei allen drei Autoren identisch. Nach der Untermalung (→*bosquejo*) konnte ein Zwischenfirnis aufgetragen werden (laut Palomino ein nussölhaltiger →Terpentingeistfirnis)[1083], um das anschließende Ausmalen (→*acabado*) zu erleichtern. Während Anfang des 17. Jarhunderts noch die manieristische Malweise mit zart verschmolzenen Farben und glatter Oberfläche vorherrschte, setzte sich dann die venezianische Malweise durch (s.→*pintura de borrones*).

[1079] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[43].*
[1080] Berger 1909, S. 82.
[1081] Philippot 1972, S. 121-122; Palomino, Buch 7, Kapitel 4, [11].
[1082] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[34]* und *[40];* Buch 7, Kapitel 4, *[36]* und Pacheco, Kapitel 3, *[34].*
[1083] Palomino, Buch 5,Kapitel 5, *[11].*

Farbmittel, die die Autoren für Ölmalerei nennen:

Tabelle 6: Farbmittel für Ölmalerei[1084]

	Carducho	Pacheco	Palomino
Asphalt	*espalto*	*espalto*	*(espalto)* [1085]
Auripigment oder Operment	*jalde, ó oropimento*	*jalde, oropimente, oropimente quemado*	*(jalde, oropimente, quemado)*
Azurit	*azul cenizas de Sevilla*	*cenizas de azul delgadas, azul de Santo domingo, azul de cenizas*	
Beinschwarz	*negro de hueso*		*negro de hueso*
Berggrün	*verdemontaña*	*verde montaña*	*verde montaña*
blasses Blau ?	*azul baxo,*	*azul baxo*[1086]	
Bleiweiß	*albayalde*	*albayalde GP*	*albayalde*
Bleizinngelb	*jenuli*	*genuli*	*génuli*
Erdgrün	*verdeterra*		
Wau (aus Flandern)	*ancona,*	*ancorca,*	*ancorca de Flandes*
Florentinisches Karmin in Kugeln	*carmin de Florencia de pelotilla*	*carmín, carmín de Florencia,*	*carmín fino, y ordinario [carmin super fino de Italia/Francia]*
Französischer Lack			*Laca de Francia*
Karmin (Cochenille)		*carmín de Honduras*	
Grüne Erde	*verdacho*		*verdacho,tierra verde*
Grünspan	*cardenillo*	*cardenillo,*	*(cardenillo)*
Grünspan, neutralisiert		*cardenillo purificado*	
Indigo	*añil (16)*		*añil oder índico*
Kohlenschwarz		*negro de carbón*	*negro de carbon*
“Krustenblau”	*azul de costras*		
Mennige	*azarcon*	*azarcón de la tierra*	*(azarcón)*
mineralischen und künstlichen Zinnober	*bermellon mineral, y artificial*	*bermellón*	*bermellón*
Ocker	*ocre*	*ocre claro /oscuro*	*ocre claro, y oscuro*
Realgar	*rejalgar*		
Rote Erde/Rötel	*tierra roja*	*almagra, albín*	*tierra roja*
Russschwarz	*negro de humo*	*negro de humo*	*negro de humo*
Schwarze Erde	*tierra negra*		
Smalte, feine Smalte	*esmaltes, esmaltines*	*esmalte*	*esmalte*
Ultramarinblau	*azul ultramaro*		*[ultramaro, cenizas de ultramaro]*
Venezianische Umbra	*sombra de Venecia*	*sombra de Italia*	*sombra de Venecia*

140. Pintura al temple - Wasserfarbenmalerei

Die Bezeichnung „*al temple*“ steht bei allen drei Autoren als Oberbegriff für wässrige Techniken auf verschiedensten Bildträgern. Carducho versteht darunter alle Malereien mit Leim, Ei, Milch

[1084] Carducho, 8. Dialog, *[16];* Pacheco, Kapitel 5, *[14]-[25];* Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[7].*
[1085] Farbmittel in runden Klammern hält Palomino zwar für unbrauchbar in der Ölmalerei, in späteren Kapitlen beschreibt er aber detalliert ihren Gebrauch. Die eckigen Klammern enthalten Farbmittel die nur für besonders wertvolle Gemälde verwendet wurden
[1086] Pacheco, Kapitel 5, *[28].*

oder Gummi[1087] auf gipsgrundierter Leinwand, Mauer oder Holztafel.[1088] Pacheco unterteilt die *pintura al temple* in →*sarga* (deckende Leimfarbenmalerei auf trockener ungrundierter feiner Leinwand), →*aguazo* (auf feuchter ungrundierter Leinwand)[1089], Leimfarbenmalerei auf grundierten Leinwänden, Holztafeln und Wänden[1090] und in →*temple al huevo* (klassische Eitempera nach Vasari).[1091] Für Palomino ist *pintura al temple* Malerei mit „Leim, Gummi oder ähnlichem" auf Wand, Leinwand, Tafel, Pergament, Papier, Seide und Schwanenhaut (*cabritilla*).[1092] Seide, feine Leinwand, Pergament und Papier wurden ungrundiert bemalt.

Leimfarbenmalerei

Leimfarbenmalerei auf grundierten Leinwänden und Holztafeln, die alle drei Autoren erwähnen, galt als preiswerte Alternative zur Ölmalerei. Palomino widmet der Technik ein erstaunlich umfangreiches Kapitel. In Spanien war Leimfarbenmalerei auch auf gipsgrundierten Wänden häufig (→p*intura mural*).

Auf das Vorleimen mit knoblauchhaltigem Leim folgte die Grundierung aus →*yeso pardo* (abbindefähiger Gips) und Asche, die man in gelierter Form mit dem Grundiermesser auftrug. Holztafeln grundierte man in derselben Art, nachdem die Harzgänge ausgekratzt und mit Knoblauch eingerieben waren.[1093] Als Bindemittel für die Farben diente verdünnter Hautleim.[1094] War der Leim aus weißem Handschuhleder, konnte man ihn durch Kochen mit etwas Feigenbaummilch flüssig halten, was bei *tajada*- oder Gemslederleim nicht funktionierte.[1095] Pacheco berichtet von seinem fehlgeschlagenen Versuch, *tajada*-Leim durch Zugabe von Taubenmist am Gelieren zu hindern.[1096]

In dieser Technik eigneten sich, laut Carducho, alle Farbmittel (außer Kalkweiß). Palomino weist darauf hin, dass Grünspan und Bleiweiß schwarz anlaufen.[1097]

[1087] Carducho, 8. Dialog, *[25].*
[1088] Carducho, 8. Dialog, *[11].*
[1089] Pacheco, Kapitel 2, *[19]-[20].*
[1090] Pacheco, Kapitel 2, *[14].*
[1091] Pacheco, Kapitel 2, *[17].*
[1092] Palomino, Buch 5, Kapitel 5, *[1].*
[1093] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[2]-[4].*
[1094] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[3].*
[1095] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[25].*
[1096] Pacheco, Kapitel 2, *[13].*
[1097] Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 91.

Tabelle 7: Empfohlene Farbmittel für Leimfarbenmalerei[1098]

	Carducho alle Farben und:	Pacheco für *sargas*	Palomino
Auripigment		*jalde*	*oropimente*
Azurit			*azul fino, azul de Santo Domingo*
Azurit		*cenizas y segundos finos*	*cenizas azules*
Beinschwarz			*Negro de hueso*
Beiweiß		*albayalde*	*albayalde (kann schwarz werden)*
Berggrün		*verdemontaña*	*verdemontaña*
Blasengrün	*verde vejiga*		*verde vejiga*
Bleizinngelb			*genuli claro y oscuro*
Brasilholzlack		*brasil*	
Erdgrün		*verde terra*	
Gipsweiß (abgebunden)		*blanco de una pella de yeso muerto, (el de los modelos)*	*blanco de yeso muerto de modelo*[1099]
Gipsweiß (gelöscht)			*blanco de yeso de espejuelo muerto*[1100]
Grüne Erde			*tierra verde, o verdacho*
Grünspan			*cardenillo o verdete (kann schwarz werden)*
Gummigutt			*gutagamba/gutiámbar*
Indigo		*indigo*	*anil o índico*
Karmin		*carmín fino*	*carmín*
Karmin (Cochenille)	*carmin de Indias*		
Kohlenschwarz		*negro de carbón*	*negro de carbon*
Menige		*azarcón*	
Ocker			*ocre*
Ocker, gebrannt		*ocre claro e obscuro*	*ocre quemado*
Orseille	*urchilla*	*orchilla*	*urchilla*
Rote Erde			*tierra roja*
Ruß			*hollín*
Rußschwarz			*negro de humo*
Safran	*azafran*		*azafrán*
Schwarze Erde			*tierra negra*
Smalte			*esmaltes*
Ultramarin			*ultramaro*
Umbra „vom Alten”			*sombra del Viejo*
Umbra aus Venedig			*sombra de Venecia*
Verde granillo	*verde granillo*	*verde granillo*	*verde granillo*
Wau			*ancorca*
Zinnobr		*bermellón*	*bermellon*

Wie und mit welchen Pigmenten man die einzelnen Farbtöne für den Himmel, das Mauerwerk, Bronzen oder Kleidungsstücke anmischte, beschreibt Palomino detailliert in den entsprechenden

[1098] Carducho, 8. Dialog, *[18];* Pacheco, Kapitel 2, *[13]* und *[23];* Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[1].*
[1099] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[10].*
[1100] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[10].*

Abschnitten. [1101]Laut Pacheco mischte man die Farbtöne vor dem Malen in drei, nach Palomino in vier Farbstufen an. Vom ersten Grundton mischte man die größte Menge an, da ein Teil davon für die weiteren Töne diente, denen man die jeweils nötigen Pigmente, die bereits in Wasser angerieben waren, unterrührte. Erst wenn die Probeaufstriche befriedigend waren, durfte man mit dem Anmischen des folgenden Farbtons fortfahren.[1102] Da ein späteres Nachmischen und Einpassen kaum möglich war, raten die Autoren, ausreichende Mengen aller Farbtöne anzumischen.[1103] Feine Nuancierungen für Inkarnate sollten jedoch separat auf der Palette angemischt werden.[1104] Während das Weiß zum Anmischen der Grundtöne, nach Palomino, gelöschter Gips war, sollte das Weiß für die Palette, um letzte feine Lichthöhungen zu malen, aus abgebundenen geriebenen Gips sein, den Pacheco auch für →*sargas* empfiehlt.[1105]

Palomino beschreibt detailliert den Malvorgang: An den vorgesehenen Stellen trug man den ersten Farbton dünn auf, sodass die Unterzeichnung noch zu erkennen war. Nach dem Trocknen folgte der zweite, anschließend der dritte und vierte. Die Farbe sollte immer etwas über die Ränder hinausreichen, damit man sie anschließend mit dem benachbarten Farbton verschmelzen konnte. Dazu nahm man einen leicht befeuchteten Pinsel und strich sanft über die jeweiligen Farbgrenzen. Zum Schluss verstärkte man die dunkelsten Schatten mit Umbra *del viejo* und die hellsten Lichter mit Weiß.[1106]

141. Pintura de blanco y negro – Chiaroscuro (Grisaillemalerei)

Als „Schwarzweißmalerei" (*pintura de blanco y negro*) bezeichnet Martínez 1788 eine Art dekorativer Freskomalerei der Antike, womit er Grisaillemalerei meinen dürfte, die auch Pacheco erwähnt. [1107] Palomino führt bei der Leimfarben- und Freskomalerei eine Art Steinfarbe auf, womit er ebenfalls Grisaille meinen dürfte.[1108] Vermutlich stammt der Ausdruck von der *chiaoscuro*-Technik, die Vasari in Kap. 25 seiner *Einführung* als Malerei definiert, die mehr zum *disegno* als zum Kolorit tendiere, da sie durch die Nachahmung von Statuen aus Marmor, Bronze und anderem Steinmaterial entstanden sei. Sie werde sowohl im Fresko als auch in der Leimfarbenmalerei ausgeführt, hier vornehmlich für Dekorationmalerei.[1109] Nach Armenini 1587, der sie ebenfalls *Chiaroscuro* nennt, mischte

---

[1101] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[15]-[23].*
[1102] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[13].*
[1103] Pacheco, Kapitel 2, *[25]-[26].*
[1104] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[23].*
[1105] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[9],* Buch 6, Kapitel 5, *[10];* Pacheco, Kapitel 2, *[3].*
[1106] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[14]* und *[25]-[27].*
[1107] Pacheco, Kapitel 2, [19]
[1108] Palomino Buch 6, Kapitel 5, *[18]* und Buch 7, Kapitel 4, *[29]*
[1109] Vasari 2006, *Einführung*, S. 120

man dafür mindestens drei Mischtöne aus Kohlenschwarz und Kalkweiß (→*tintas de fábrica*).[1110]

*142. Pintura de borrones – „Fleckenmalerei“ (*Venezianische Malweise)

Borrón bedeutet eigentlich Fleck. Maler bezeichneten damit aber auch ihre Entwürfe und Skizzen auf Papier[1111] oder Farbskizzen auf Leinwand[1112]. Anfang des 17. Jahrhunderts wurde der Ausdruck auch für die neu aufkommende, aus Venedig stammende Malweise angewandt. Denn auf die Kritiker, die sich noch der Renaissance und der Vorrangstellung der Zeichnung gegenüber der Farbe verbunden fühlten, wirkten die entmaterialisierten Formen, die aufgelösten Konturen und sichtbaren Pinselstriche und fleckenhafte Malweise, als seien die Gemälde nicht fertig gemalt. Sie bevorzugten fein ausgemalte Gemälde mit weich miteinander verschmolzenen Farben (→*acabado*).[1113] Dennoch erkannten die spanischen Maler schnell, dass sich mit dieser besonderen Chromatik, den Pastositäten, Lasuren und sichtbaren Pinselstrichen sowie den naturgetreuen Raum -und Lichteffekten der neuen venezianischen Malweise die Wirklichkeit weit besser und überzeugender darstellen ließ.[1114]

143. Pintura mural - Wandmalerei

Da die Freskotechnik unter spanischen Malern im 17. Jahrhundert nicht sehr verbreitet war, wurden Wände vorwiegend mit Gips grundiert und mit Leim- und Ölfarben bemalt. Dementsprechend geben Carducho, Pacheco und Palomino Anweisungen für Leim- und Ölmalerei auf der Wand.

Eines der wenigen erhaltenen Werke dieser Zeit ist Carduchos Ausmalung des Relicario im Monasterio de la Encarnación in Madrid, bei dem die dekorativen Bereiche (Grotesken) mit Leimfarben und die figürlichen Darstellungen in Öl auf die Wand gemalt sind.[1115] Nur bedeutende Werke wurden tatsächlich in Freskotechnik ausgeführt. Häufig kam es aber auch hier zu Kombinationen, wie im Kloster von San Pablo in Valladolid, wo Francisco Martínez per Vertrag den Kreuzgang in Freskotechnik und die Seitenkapellen mit Leimfarben ausmalte. Für die Ausmalung der Kapelle des Sagrario von Toledo wurde vertraglich vereinbart, dass die Tondi „in Fresko oder in Öl, wie es besser passe“, gemalt werden konnten.[1116]

[1110] Koller 1990, S. 261
[1111] Stevens 1706, Eintrag *borrón.*
[1112] Carducho, 8. Dialog, *[34].*
[1113] Rodríguez Ortega 2005, S. 287-300.
[1114] McKim 1988, S. 23.
[1115] Bruquetas 2002, S. 391.
[1116] Bruquetas 2002, S. 390.

Leimmalerei auf Wand

Laut Pacheco kittete man nach dem Auftragen der knoblauchhaltigen Leimlösche (→*ajicola*) die Löcher in der Wand mit leimgebundenem Gips. Darüber folgte die leimgebundene Grundierung aus →*yeso grueso*[1117] oder, laut Palomino, aus →*yeso pardo* und Asche. Diese wurde nach dem Trockenen geschliffen, mit Leim isoliert und mit Leimfarben bemalt. [1118]

Ölmalerei auf Wand

Den ersten Absatz seines Kapitels über Ölmalerei widmet Pacheco der Ölmalerei auf Wand. War der Kalk- oder Gipsputz durchgetrocknet und alle Löcher und Risse mit einem Kitt aus →*yeso grueso* und Leim verspachtelt, folgte der Gipsgrund aus →*yeso grueso*, dann zwei isolierende Leinölanstriche. Nach dem Trocknen trug man zwei Lagen *emprimadura* aus Bleiweiß und Italienischer Umbra in Leinöl auf.[1119]

Handelte es sich um eine Innenwand, rät Palomino diese mit heißem Hautleim, bei Außenwänden mit sikkativiertem Leinöl zu bestreichen und anschließend die *imprimación* aufzutragen.[1120]

144. Plomo sutil - Bleigriffel

Pacheco erwähnt plomo sutil ein einziges Mal für Unterzeichnungen auf Pergament.[1121] Wörtlich übersetzt ist es „feines Blei" und entspricht möglicherweise dem von de Mayerne 1611 erwähnten *crayon de plomb*. Dieser wurde aus geschmolzenem Fensterblei in Stiftform gegossen und mit dem Messer angespitzt. Laut de Mayerne erlaubte er einen sehr feinen Strich, der sich allein mit Brotkrume entfernen ließ. Auf Papier verwendet, solle dieses zunächst grundiert werden, was für Zeichnungen auf Pergament nicht nötig sei.[1122]

Terreros verweist 1788 unter dem Eintrag *plomo* auf *plomada*, was er als „Bleistäbchen zum Zeichen" definiert. Auf Französisch heiße es: *Morceau de mine de plomb taillé en crayon*, auf Lateinisch *Plumbatus stylus*, auf Italienisch *piombo*. Auch Covarubias erläutert 1611 *plomada* als einen Bleigriffel zum Zeichnen.

145. Rejalgar - Realgar

Nur der italienisch geschulte Carducho erwähnt Realgar für Ölmalerei. Er gehört zu den bisher in der spanischen Ölmalerei des 17.Jarhhunderts kaum nachgewiesenen Pigmenten. Während venezianische Renaissancemaler ihn mit dem gelben Auripigment kombinierten, um

---

[1117] Pacheco, Kapitel 2, *[14].*
[1118] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[4].*
[1119] Pacheco, Kapitel 5, *[1].*
[1120] Palomino, Buch 5, Kapitel 3, *[18].*
[1121] Pacheco, Kapitel 3, *[12].*
[1122] De Mayerne in: Berger 1901, S. 176.

orangefarbene Draperien in Licht und Schatten zu modellieren[1123], mischte man in Spanien, laut Pacheco, Auripigment mit Mennige oder Zinnober.[1124] Allerdings hat Pacheco nachweislich Realgar in den Leimfarbenmalereien der Casa de Pilatos verwendet.[1125]

Covarrubias verweist 1611 unter dem Eintrag *rejálgar* auf *arsénico*, und erläutert, dass es in den Minen drei verschiedene Sorten gebe, eine weiße durchsichtige, eine gelbe, die Auripigment genannt werde, und schließlich die rote Sorte *rejalgar*, die auf Griechisch *sandaraca* heiße. Laut Alonso Barba 1640 ist Auripigment nach dem Brennen genauso leuchtend rot wie natürliches *sandaraca* (→*rejalgar*).[1126] Palacios schreibt 1763 gar, dass Realgar gebranntes Auripigment sei, aber auch in der Natur als rotes Mineral vorkomme. Sowohl Realgar als auch Auripigment komme vornehmlich aus deutschen Minen und werde in der Malerei verwendet.[1127] Auf Pigmentbestellungen für die Arbeiten in El Escorial vom Ende des 16. Jahrhunderts aus Italien taucht Realgar als *horopimente rosso* auf.[1128]

146. Rojo de vitrolio – Vitriolrot

→*vitriolo romano / vitriolo quemado*.

147. Ruda - Raute

In Italien war Raute im 16. Jahrhundert ein üblicher Pflanzenfarbstoff[1129], weshalb es nicht verwundert, dass der italienisch geschulte Carducho sie für feine Wasserfarben nennt.[1130] Pacheco erwähnt Rautenblätter lediglich als Zugabe beim Neutralisieren des basischen Grünspans[1131], die vermutlich zum Schönen der Farbe dienten. Covarrubias beschreibt 1611 die Raute als äußerst bekannte Nutzpflanze, mit großem medizinischem Nutzen gegen verschiedene Übel. Maler sollen sie zur Stärkung der Sehkraft gegessen haben. Im DRAE 1726 wird zwar ihr Anbau erwähnt, aber ohne Hinweis auf maltechnische Verwendung.

148. Santiago crudo – siehe: ***lienzo***

149. Sarga - sarga

Seit dem Ende des Mittelalters bis zum 17. Jahrhundert bezeichnet *pintura de sargas* dekorative Leimfarbenmalerei auf meist ungrundierter Leinwand, die für Fastentücher,

---

[1123] Krischel 2002, S. 113, Anm. 313.
[1124] Pacheco, Kapitel 5, *[17].*
[1125] Brinquis 1993, S. 209.
[1126] Barba 1630, S. 20.
[1127] Palacios 1763, S. 696.
[1128] Bruquetas 2001, S. 161.
[1129] Schweppe 1992, S. 84.
[1130] Carducho, 8. Dialog, *[19].*
[1131] Pacheco, Kapitel 5, *[19].*

Staubschutzvorhänge an Orgeln oder Altären, für Festdekorationen und als preiswerter Ersatz für Wandteppiche Verwendung fand.[1132]

Pacheco erwähnt als praktische Beispiele seine Arbeiten am Trauergerüst für Philipp II. (bronzefarbene Darstellungen mit Lichthöhungen aus Auripigment und Gips auf ockerfarbenem Grundton) und die 1603 begonnenen (heute noch erhaltenen) neun Leinwände für das Deckengemälde in der Casa de Pilatos in Sevilla für den Herzog von Alcalá, mit mythologischen Szenen. Diese wurden anlässlich ihrer Restaurierung von 1968 bis 1973 im Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte in Madrid untersucht. Die Ergebnisse belegen, dass die angewandte Maltechnik (bis auf geringe Abweichungen bei den Pigmenten) Pachecos Beschreibungen entsprechen. Auch die verschiedenen Bindemittel, deren Anwendung er im Text erörtert, waren in den Malereien der Casa de Pilatos nachweisbar. Im Absatz über *sargas* geht Pacheco nicht weiter auf den Bildträger aus Leinwand ein. Für die Malereien in der Casa de Pilatos verwendete er relativ eng gewebtes Hanfleinen mit einer Fadendichte von ca. 12-14 pro cm^2.[1133] Aufgrund widersprüchlicher Angaben in alten Zunftordnungen und Traktaten ist sich die heutige Fachliteratur uneins, ob die Leinwände grundiert waren.[1134] Denn die frühesten Hinweise zur Technik in der Córdobaer Zunftordnung von 1493, die auch in der Zunftordnung aus Malaga von 1611 übernommen sind, besagen, dass nach dem Vorleimen dünn mit Gips in Leim grundiert werden solle und die Bereiche der Gesichter und Hände etwas dicker.[1135] Pacheco hingegen weist an, die Leinwand lediglich vorzuleimen und anschließend mit Leimfarben zu bemalen. Alle Leinwände der Deckenmalerei sind mit einem tierischen Leim vorgeleimt und anschließend (ohne weitere Grundierung) bemalt.[1136]

Während die Zunftordnungen von 1493 (Córdoba) und 1611 (Málaga) als Bindemittel zum Malen Leim und zum Konturieren Ei angegeben[1137], nennt Pacheco nur *tajada*- oder Handschuhlederleim (→*cola*). [1138]

Wie von Pacheco im Text beschrieben, sind die Darstellungen der Gemälde der Casa de Pilatos in der ersten Anlage bereits definitiv angegeben, anschließend abschattiert und zum Schluss die tiefsten Schatten verstärkt.[1139]

Als Pigmente empfiehlt Pacheco Kohlenschwarz, hellen und dunklen Ocker, Auripigment, Indigo, Orseille, Azurit und eine preiswertere Variante, die er „*segundos finos*“ nennt (was man mit „zweiter Mahlung“ übersetzen könnte). Anstelle des Zinnobers, der mit feinem Karmin lasiert

---

[1132] Bruquetas 2002, S. 299. García García 2003, S. 138-157 und Vizcaína 2006, S. 227-272.
[1133] Brinquis 1978, S. 75, 90, 107, 118, 126, 134 und 142.
[1134] Buces 2001, S. 60, definiert sar*ga* als Leimfarbenmalerei auf grundierter Leinwand, Bruquetas 2002, S. 476, auf ungrundierter Leinwand.
[1135] Arellano 1915, S. 34; *Ordenanzas Málaga* 1611, S. 104; Santos/San Andrés 2001, S. 276.
[1136] Pacheco, Kapitel 2, *[23].*
[1137] Arellano 1915, S. 39; Ordenanzas Málaga 1611, S. 104.
[1138] Pacheco, Kapitel 2, *[13].*
[1139] Pacheco, Kapitel 2, *[14]* und Brinquis 1993, S. 211.

werde, könne auch die preiswertere einheimische Mennige verwendet und mit Brasilholzlack lasiert werden. Als Weiß nennt er gemahlenen abgebundenen Gips, dem man für qualitätsvollere Malereien die halbe Menge Bleiweiß zumischen könne.[1140]
Analytisch nachgeweisen sind Gips mit Bleiweiß, organischer roter Lack, Realgar, Auripigment, verschiedene Ocker, Ultramarin, Azurit, sowie Kohle tierischen und pflanzlichen Ursprungs.[1141]
Dass Pacheco diese Malereien als wichtig und wertvoll erachtete, bezeugt die Verwendung kostbarer Pigmente, wie Ultramarin, Azurit und Bleiweiß und die Tatsache, dass er weder Indigo, Mennige oder Orseille vermalte, die er für weniger wertvolle Malereien empfiehlt.
Er verwendete kein Grünpigment[1142], sondern mischte die grünen Bereiche (bis auf eine Ausnahme, bei der anscheinend Grünspan nachgewiesen wurde)[1143] aus Ultramarin, Azurit, Gips, Bleiweiß und Ocker.[1144] Das entspricht ebenfalls seinen schriftlichen Angaben, da er im Abschnitt über *sargas* kein einziges grünes Pigment erwähnt. Am Ende des Kapitels über Wasserfarbenmalerei schreibt er allerdings, dass Berggrün (→*verde montaña*), Erdgrün (→*verde terra*) und Saftgrün (→*verde granillo*) „in allen wässrigen Techniken üblich" seien.[1145]

150. Secante - Sikkativ

Pacheco nennt das seinerzeit übliche Trockenöl *aceite graso*, (eingedicktes Öl), das man auf zwei Arten herstellen konnte. Am besten war es, wenn man Leinöl mit Bleiweiß- und Mennigepulver fünfzehn Tage an der Sonne eindicken ließ. Hatte man es eilig, konnte man Leinöl aber auch mit Knoblauch und Mennige erhitzen.[1146] Sehr schlecht trocknende Pigmente wie Karmin als Lasur oder auch die Pigmentmischung für Glanzinkarnat auf Skulpturen, konnten direkt mit diesem Öl vermalt werden, anderen wurde es als Sikkativ zugesetzt.
Palomino verwendet kein an der Sonne eingedicktes Öl mehr, sondern empfiehlt das *secante común* (gewöhnliches Sikkativ), mit Knoblauch, gemahlenem Glas und Bleiglätte gekochtes Leinöl. Man konnte es aber auch aus Leinöl und alten Farben kochen.[1147]

Laut Pacheco und Palomino handelte es sich bei den Tockenstoffen vorwiegend um Bleiverbindungen (Mennige, Bleiweiß, Bleiglätte und gemahlenes Glas - vermutlich bleihaltig), die entweder mit dem Öl gekocht oder auch nur angerieben wurden. Aber auch Zinksulfat und Alaunstein kamen zum Einsatz.

[1140] Pacheco, Kapitel 2, *[13].*
[1141] Brinquis 1993, S. 209.
[1142] Brinquis 1978, S. 78, 95, 111, 121, 128, 136, 143, 158 und 163.
[1143] Brinquis 1993, S. 154.
[1144] Brinquis 1978, S. 143, 144 und 155.
[1145] Pacheco, Kapitel 2, *[23].* Brinquis 1993, S. 167, interpretiert diesen Absatz als Zitat Vasaris.
[1146] Pacheco, Kapitel 6, *[11].*
[1147] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[13]-[14].*

Um das Sikkativ auf die Palette zu setzen, rät Palomino, Lein- oder Nussöl mit gemahlenem Glas wie eine Farbe anzureiben und in Blasen aufzuheben. Alternativ konnte man gebrannten Alaunstein oder *vitriolo*, (auch *caparrosa* genannt) verwenden.[1148] Wenngleich Palacios schreibt, dass *caparrosa* grünes Vitriol sei.[1149] dürfte weißes Zinksulfat gemeint sein, das auch in niederländischen Quellen als *coperot* und in italienischen als *chuperosa* (deutsch Galitzenstein) zum Sikkativieren genannt wird.[1150]

Je nach Farbstichempfindlichkeit und chemischer Verträglichkeit empfehlen die Autoren für einzelne Pigmente bestimmte Sikkative. Für blaue und weiße Farben nennt Palomino ein Sikkativ aus Nussöl, das mit gemahlenem Glas, etwas Bleiglätte, Bleiweiß und Mennige im Wasserbad gekocht wurde. Aufgrund der niedrigen Temperatur dürfte allerdings die trocknungsfördernde Wirkung relativ gering ausfallen.[1151] Seiner Meinung nach eignete sich fein in Nussöl geriebene Smalte besonders gut für Ultramarin, Indigo und Smalte.[1152] Für Auripigment empfiehlt Pacheco, Leinöl mit Mennige einige Tage stehen zu lassen (→*aceite graso*) oder dem Pigment in Wasser gemahlenes Glas oder *alcaparrosa* (Zinksulfat) in Pulver zuzufügen und dann mit normalem Leinöl zu vermalen. Besondere Aufmerksamkeit fordert Palomino bei den verschiedenen roten Lacken (*carmínes*), deren Trocknung unterschiedlich stark unterstützt werden müsse. Das beste Sikkativ für Karmin und Schwarz sei, nach Palomino, ölig angeriebener Grünspan.[1153] Pacheco empfiehlt für rote Lacke gemahlenes Glas oder →*litargillio*, was er im folgenden Satz als gekochtes Leinöl mit etwas Bleiglätte beschreibt. Ebenso geeignet sei →*aceite graso* mit Mennige oder aber *alcaparrosa* in Öl angereiben oder als Pulver zugemischt.[1154]

151. Sisa - Anlegemittel

Sisa ist ein Oberbegriff für ölige, harzige oder wässrige Anlegemittel für Blattmetall. Pacheco empfiehlt, Leinöl entweder mit Umbra und Bleiweiß oder mit alten Farben[1155] zu kochen, danach zu filtern und mit etwas →*barniz de guadamecileros* zu mischen.[1156] Hatte man es eilig und wünschte eine kürzere Trockenzeit, eigente sich, laut Palomino, der Terpentingeistfirnis (→*barniz de aguarrás*), der schon in weniger als einer halben Stunde trocknete.[1157]

Anlegemittel auf wässriger Basis, die noch schneller trockneten, dienten für preiswerte Imitation von Gold- und Silberstickereien auf Festgewändern, Pferdedecken oder Fahnen. Diese Arbeiten

---

[1148] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[16]-[17].*
[1149] Palacios 1763, S. 707.
[1150] Straub 1988, S. 213.
[1151] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[15]* und Straub 1988, S. 213.
[1152] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[19].*
[1153] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[18].*
[1154] Pacheco, Kapitel 5, *[20].*
[1155] Pacheco, Kapitel 6, *[8],* Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[28].*
[1156] Pacheco, Kapitel 6, *[8],* Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[29.]*
[1157] Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[25].*

stellten einen schnellen Zuverdienst für Gesellen und Meister dar.[1158] Neben dem aus Leim, Tragant und Honig (laut Palomino aus Leim und Honig)[1159] nennt Pacheco noch „*sal amoniaco*“, was eine Art Gummi sei und in Essig angerieben werde. Vermutlich meint er das bei Palacios beschriebene Gummi ammoniacum[1160], den eingetrockneten Milchsaft des Doldengewächses *Dorema ammoniacum*, da Salmiaksalz in diesem Zusammenhang keinen Sinn ergeben würde.[1161]

152. Sombra de Venecia / sombra de Italia - Italienische Umbra

Nach Carducho war die Italienische Umbra am gebräuchlichsten.[1162] Tatsächlich wurde sie in großen Mengen nach Spanien exportiert.[1163] Alle drei Autoren nennen sie für alle wässrigen Techniken, Öl und Fresko. Da sie im Fresko beim Trocknen aufhelle, bevorzugt Palomino allerdings die →sombra *del viejo.*[1164] Pacheco empfiehlt die Italienische Umbra für *imprimaciones* auf Wänden, Holztafeln und Kupferplatten, aber nicht auf Leinwänden. Palomino empfiehlt für Leinwandgrundierungen ebenfalls die →*sombra del viejo.*[1165]

153. Sombra del viejo - „Umbra vom Alten“

Sombra del viejo ist ab 1596 in verschiedenen spanischen Inventaren und auf den Königliche Preislisten von 1627 zu finden.[1166] Neben der Tatsache, dass sie beim Trocknen im Fresko, im Gegensatz zur italienischen Umbra, nicht verblasse, ist in Palominos Glossar lediglich zu erfahren, dass sie eine dunkelbraune, grobe einheimische Erde sei, sich für Fresko und Temperamalerei eigene und der Name sich von ihrem Entdecker, „einem Alten“, herleite. Als Sikkativ diente sie für →*légamo* und greda (Tonerde), die in Öl schlecht trocknen.[1167] Gamarra erläutert 1827, dass die Farbe etwas schwärzlicher und „sandiger“ sei als die Umbra aus Venedig, weshalb man sie besonders gut mahlen müsse.[1168]

154. Templar - binden

Templar los colores bezeichnet das Ansetzen der Farben mit Bindemittel. Angesetzte Farben ändern den Artikel. Sie sind weiblich: *las colores templadas* (→*color*). [1169]

[1158] Pacheco, Kapitel 6, *[4].*
[1159] Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[27].*
[1160] Palacios 1763, S. 663 und 657. Auf die Verwechslungsmöglichkeit von *Gummi ammoniacum* mit *sal ammoniacum* weist Brachert 2001, Eintrag *Gummi ammoniacum*, hin
[1161] Zur vielseitigen Verwendung des *sal ammoniacum* siehe Brachert 2001, Eintrag *sal ammoniacum.*
[1162] Carducho, 8. Dialog, *[38].*
[1163] Bruquetas 2002, S. 193 und Krischel 2002, S. 139.
[1164] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[23].*
[1165] Palomino, Buch 5, Kapitel 3, *[11].*
[1166] Bruquetas 2002, S. 193.
[1167] *Pal., Buch* 5, Kapitel 3, *[11].*
[1168] Gamarra 1927, S. 31, zitiert bei Vizcaína 2006, S. 121.
[1169] Pacheco, Kapitel 2, *[17].*

155. Temple al huevo - Eitempera

Für Eitempera verdünnte man, laut Pacheco[1170], ein schaumig geschlagenes Vollei mit Wasser und mischte etwas Feigenbaummilch als schwaches Netz-, Binde- und Konservierungsmittel zu.[1171]

Da diese Maltechnik kein Übermalen erlaubt, (das Unterliegende würde aufreißen), sollte man mit dem Hintergrund beginnen und die vorderen Dinge aussparen.[1172] Als Pinselbesatz für Temperamalerei empfehlen Pacheco und Palomino Borsten, für feine Details auch Ichneumonhaar.[1173] Außerdem erwähnt Pacheco →*trinchetas*, was vermutlich eine bestimmte Pinselart ist.

156. Tender - bewerfen

→*encalar*.

157. Tiento - Malstock

Carducho zählt den Malstock bei den üblichen Malgeräten auf. Pacheco erwähnt lediglich, dass er für Malerei mit Wasserfarben kaum verwendet werde. Palomino hingegen beschreibt ihn mit der ihm eigenen Detailfreude. Er sei etwa eine Elle (ca. 84 cm) lang, sollte aus leichtem, festem Holz oder Rohr sein und eine gepolsterte Spitze haben. Während man in Madrid Gewehrladestöcke dafür verwende, fertige man wertvollere Exemplare aus exotischen Hölzern, wie Ebenholz, Mahagoni, Guayak- und *Cedrela ororata* L. oder amerikanischem Rohr. Er selbst verwende ein Binsenrohr mit langen Halmabschnitten.[1174]

158. Tierra negra - Schwarze Erde

Tierra negra nennen Carducho und Palomino für Öl- und Freskotechnik. Palomino beschreibt eine Schwarze Erde aus Venedig, die in Kugeln verkauft werde, (was an Lomazzos *nero di ballo* erinnert), die besonders gut für Freskomalerei sei. In Weißausmischungen spiele sie etwas ins Bräunliche, weshalb er sie für Schattenverstärkungen vorziehe (→*negro de baño*).[1175] Bereits im 16. Jahrhundert ist in der spanischsprachigen Literatur in Bezug auf tierra negra eine gewisse Konfusion zu erkennen, da die Beschreibungen häufig der des →*lápiz negro* ähneln.[1176] Möglicherweise handelt es sich um das gleiche Grundmaterial, das für Stifte geschnitten und als Pigment gemahlen Verwendung fand. Auch in italienischen Quellen ist *terra nera* als „schwarzer, weicher und fettiger Stein“ beschrieben, der sich zum Zeichnen und als Pigment für Fresko-, Öl-

---

[1170] Pacheco, Kapitel 2, *[24].*
[1171] Brachert 2001, Eintrag *Feigenbaummilch*.
[1172] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[25].*
[1173] Pacheco, Kapitel 2, *[31]* und Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[24].*
[1174] Palomino, Buch 5, Kapitel 2, *[14].*
[1175] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[14].*
[1176] Bruquetas 2002, S. 195.

und Temperamalerei eigne.[1177] Während Cennini als Herkunft Piemont angibt[1178], erwähnen spätere Autoren *terra nera di Roma* und *terra nera di Venezia*. Nach Krischel stammte die Erde aus der Gegend um Verona.[1179]

Imperato bringt 1599 eine weitere Bezeichnung ins Spiel, indem er *terra negra* als *ampelite* identifiziert. Dabei handele es sich um eine trockene Substanz, ähnlich der Kohle (aber nicht kreidig, wie die meisten Erden), die sehr nützlich zum Zeichnen sei.[1180] Laguna versieht 1570 in seiner Übersetzung des Disokurides ins Spanische den Abschnitt „*De la Tierra Ampelitide*" mit der Bemerkung, dass es sich um einen spaltbaren Stein handele, der Bitumen ähnle (was auf Tonschiefer deutet, der eine ausgeprägte Teilbarkeit in dünne Platten aufweist und dessen schwarze Farbe vom Bitumen oder Grafit stammt) [1181] und sich leicht in Öl auflöse. Allerdings, so fährt er fort, werde alles Mögliche unter diesem Namen verkauft.[1182] Terreros führt in seinem Wörterbuch von 1786 weiter aus, dass der Stein aus Alenzon komme und den Malern zum Zeichnen diene. Ab dem 19. Jahrhundert häufen sich die Einträge in spanischen Wörterbüchern, die *ampelite* mit *lápiz negro* und schwarzem Tonschiefer (*roca de estructura pizarrosa de color negro*) verbinden. Castro schreibt 1852, dass es sich um ein schwarzes, schieferartiges Gestein handele, das unter dem Namen *lápiz negro* oder Schreinerstift allgemein bekannt sei. In den Wörterbüchern des 19. und 20. Jahrhunderts findet sich unter *lápiz negro* stets der Hinweis auf schwarzen Tonschiefer.[1183]

159. Tierra roxa / tierra roja – Rote Erde

Tierra roxa bezeichnet eine natürliche rote Farberde (eisenoxidhaltige Tonerde), die alkalibeständig und deshalb freskotauglich ist. Carducho und Palomino erwähnen sie für Öl, Fresko und Wasserfarben. Pacheco scheint unter *tierra roxa* eher den Farbton als das Material zu verstehen, denn er verwendet den Ausdruck lediglich ein Mal bei der Beschreibung des Malvorgangs bei Landschaften in Öl[1184] und nicht in den Kapiteln explizit über Pigmente. Hier empfiehlt er für Öl, Fresko und Leimfarben →*almagra de Levante*. (*Almagra* ist ein Synonym arabischen Ursprungs für *tierra roxa*). [1185]

160. Tierra verde (de Verona) - Grüne Erde (Veroneser Grünerde)

[1177] Krischel 2002, S. 125.
[1178] Cennini, Kapitel 34. Franco Brunello deutet ihn aufgrund des Grafitabbaus im Gebiet von Pinerolo als Grafit (Cennini, Ed. 2002, S. 61).
[1179] Krischel 2002, S. 125.
[1180] Zitiert nach Bruquetas 2002, S. 195.
[1181] Römpp, Chemie Lexikon, B.6, 1992, S. 4653.
[1182] Dioskurides Ed. 1996, S. 568.
[1183] Domínguez 1853; Gaspar y Roig 1855; Zerolo 1895; DRAE 1899 und Toro y Gómez 1901.
[1184] Pacheco, Kapitel 7, *[23]* und *[26].*
[1185] Bruquetas 2002, S. 189 und Sanz 1978, S. 70/73.

Alle drei Autoren empfehlen Grüne Erde für Freskotechnik, Carducho und Palomino auch für Öl und wässrige Techniken. Allerdings verwendet nur Palomino die Bezeichnung *tierra verde*, laut seinem Glossar explizit als Synonym für die *tierra verde de Verona*.[1186] Bei Carducho und Pacheco heißt Grüne Erde *verdacho*. Da Palomino unter den gebräuchlichen Pigmenten für Öl sowohl *verdacho* als auch *tierra verde* aufführt, (im Kapitel über Landschaftsmalerei in Öl unterscheidet er zwischen *verdacho común* und *tierra verde de Verona*)[1187], könnte *verdacho* eine einheimische Grüne Erde sein.[1188] Die Veroneser Grünerde lobt er explizit für Freskomalerei und rät, sie auf den frischen Putz zu setzen, weil sie dann beim Trocknen weniger aufhelle. Diesem Verblassen könne man aber durch Zumischen von etwas Berggrün und Ocker oder Saftgrün (→*verde granillo*) entgegenwirken.[1189]

Pozzo empfiehlt als grüne Freskofarbe Veroneser Grünerde, da „alle übrigen grünen Farben künstlich hergestellt sind und dem Kalk nicht standhalten".[1190] Ebenso Knoller, der 1768 schreibt: „*Grüne Erde gehört auch unter die Ockerfarben. Die Veronesergrüne ist die schönste, sie ist seladongrün. Sie ist sehr haltbar, nur muss man sehen, dass man wirkliche Veronesererde bekommt und nicht unter diesem Namen Sächsische oder Tiroler*".[1191] Auf spanischen Pigmentbestellungen aus Italien ist grüne Erde meist einfach als *tierra verde* bezeichnet. Allerdings findet sich auf einer Bestellung von Gaspar de Vega, Ende des 16. Jahrhunderts, auch der Zusatz „*di Verona*".[1192]

161. Tintas de fábrica - Steinfarbe

Tintas de fábrica" (wörtlich übersetzt: Farbtöne für Mauerwerk) erwähnt Palomino im Kapitel über Freskomalerei[1193] und im Kapitel über Leimfarbenmalerei: Man könne sie zwar aus Kohlenschwarz und Umbra machen, wenn man mit Weiß abstuft, oder auch nur aus Weiß und Umbra *del viejo*, aber, damit sie sich deutlich vom Farbton des Marmors absetzt, sei es ratsam, sie aus Kohlenschwarz und Weiß zu mischen und das Bleifarbene mit ein wenig Roter Erde zu brechen.[1194] Die Beschreibung erinnert an die Steinfarbe, oder →*pintura de blanco y negro,* die zur plastisch wirkenden Darstellung von Skulpturen, zur Nachahmung antiker Steinreliefs und für architektonische Rahmungen diente, die Palomino im Kapitel über Freskomalerei als „vorgetäuschte Rahmungen" erwähnt.[1195]

[1186] Palomino 1974, S. 1162.
[1187] Palomino, Buch 5, Kapitel 7, *[7].*
[1188] Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[1]* und *[7].*
[1189] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[24].*
[1190] Berger 1909, S. 85.
[1191] Knoller 1768, S. 402.
[1192] Bruquetas 2002, S. 489.
[1193] Palomino Buch 7,Kapitel 4, *[29].*
[1194] Palomino, Buch 6,Kapitel 5, *[18].*
[1195] Palomino, Buch 7,Kapitel 4, *[44].*

162. Trementina - Terpentinbalsam

Durch Lebendharzung gewonnener Terpentinbalsam diente zur Firnisherstellung. Covarrubias 1611 nennt als Hauptlieferant den Terpentinbaum (*árbol terebinto*). Im DRAE 1739 werden ferner Kiefer, Tanne und andere Bäume genannt, die aber einen minderwertigeren Terpentinbalsam lieferten. Ein Pfund durfte nach der königlichen Preisordnung von 1680 nicht teurer als 2 Reales sein. Terreros erläutert 1788, dass die beste Qualität aus Zypern komme. Da Terpentinbalsam meist nach Herkunfts- oder Handelsorten benannt wurde, dürfte die Bezeichnung *trementina de veta de Francia*[1196] auf französische Herkunft weisen. Pacheco erwähnt *trementina de veta blanca*, ohne einen Herkunfts- oder Handelsort zu nennen. Die fehlende Ortsbezeichnung könnte auf ein heimisches Produkt deuten.

163. Trincheta - (Pinselart)

Diesen Terminus erwähnt nur Pacheco. *Trincheta* ist in verschiedenen Wörterbüchern des 17. Jahrhunderts als Schusterwerkmesser definiert, weshalb Pacheco ein Palettmesser gemeint haben könnte. Anhand der Angaben im Text muss es sich aber um eine bestimmte Pinselart handeln. Denn im Absatz über geeignete Pinsel für Leimfarbenmalerei zählt Pacheco Bundpinsel, *trinchetas* und Kielpinsel auf, die alle mit Borsten besteckt sein sollten.[1197] Ferner empfiehlt er zum Konturieren der Leimgolddekorationen mit leimgebundenen Kohlenschwarz eine *brocheta* (möglicherweise ein Diminutiv für →*brocha*) oder eine *trincheta.*[1198] Palomino erwähnt bei der Beschreibung derselben Technik zum Konturieren nur einen spitzen Kielpinsel.[1199]

164. Urchilla / orchilla - Orseille

Alle drei Autoren erwähnen *urchilla* für wässrige Maltechniken (*al temple*). Ohne Hinweis auf den Farbton gibt Carducho an, dass Orseille nicht gerieben werden müsse, da sie sich in Wasser auflöse.[1200] Pacheco beschreibt den Farbton als blau[1201], Palomino als violett, der sich durch Zugabe von Zitronensaft in ein herrliches Karminrot verwandeln lasse.[1202] Das erinnert an Lackmus, den man aus verschiedenen Flechten gewann.[1203] Palomino schreibt zwar, dass *orchilla* aus violetten Lilienblüten und Alaunstein hergestellt werde. Das dürfte aber ein Irrtum sein, denn daraus gewann man das so genannte Liliengrün.[1204] Im DRAE 1739 wird Palomino

---

[1196] Pacheco, Kapitel 6, *[28].*
[1197] Pacheco, Kapitel 2, *[31].*
[1198] Pacheco, Kapitel 6, *[4].* (In der Ausgabe von 1990 hat sich ein orthografischer Fehler eingeschlichen, Bassegoda schreibt *tricheta,* im Manuskript und den vorhergehenden Editionen steht *trincheta).*
[1199] Palomino, Buch 9, Kapitel 15, *[27].*
[1200] Carducho 8. Dialog, *[29].*
[1201] Palomino, Buch 5, Kapitel 2, *[30].*
[1202] Palomino, Buch 6, Kapitel 16, *[16].*
[1203] Römpp, Chemie Lexikon, Band 3, S. 2426.
[1204] Schmalhofer 1980, S. 137 und Brachert 2001, Eintrag *Liliengrün*.

zitiert, Stevens erklärt aber bereits fast 30 Jahre zuvor in seinem *Dictionary*, dass Orseille „ein gewisses Kraut“ sei, das von den Kanarischen Inseln komme. Der Import der Färberflechte von den Kanarischen Inseln im 17. Jahrhundert nach England ist von Harley belegt.[1205] Auf spanischen Preislisten ist Orseille bereits 1602 zu finden.[1206]

165. Verdacho - Grüne Erde

Während Cennini unter *verdaccio* einen aus Ocker, Schwarz und Weiß gemischten Farbton versteht[1207], definiert Palomino *verdacho* in seinem Glossar als dunkelgrüne, mineralische, kreidehaltige Erde – lat. *Creta viride fusca*. Nach Pagés 1931 ist es durch Eisensilikat grün gefärbte Tonerde, (→*tierra verde*). Carducho, Pacheco und der Autor des *Tratado anónimo*[1208] nennen *verdacho* für Fresko- und Wasserfarbenmalerei[1209], Carducho und Palomino auch für Ölmalerei.[1210] Vermutlich ist *verdacho* eine einheimische Grüne Erde.

166. Verde granillo - Saftgrün

Alle drei Autoren empfehlen *verde granillo* für Wasserfarbenmalerei. Während Berger *verde granillo* als Berggrün interpretiert[1211], vermutet Veliz, dass es sich um ein wasserlösliches künstliches Kupfergrün handelt.[1212] Betrachtet man aber die seitens der Autoren beschriebenen maltechnischen Eigenschaften und stellt diese in Zusammenhang mit weiteren Quellen, erhärtet sich der Verdacht, dass *verde granillo* ein verlackter grüner Pflanzenfarbstoff sein muss. Carducho nennt es immer im Zusammenhang mit →Blasengrün, verbunden durch ein „oder“, was auf ein Synonym deuten könnte.[1213] Pacheco erwähnt kein Blasengrün sondern lediglich *verde granillo*, das er ebenfalls nur in wässrigen Techniken und hier besonders zum Verstärken der Grüntöne empfiehlt.[1214] Die sprachliche Nähe zum italienischen *granelli de spingerbino*[1215] (Kreuzbeeren) ist ein weiteres Indiz. Palomino schreibt im Absatz über grüne Freskopigmente, dass *verde granillo* in Mischung mit Grüner Erde schöner und stabiler sei als Berggrün mit Grüner Erde.[1216] Auch Pozzo erwähnt Saftgrün, das er *pasta verde* nennt, für Freskomalerei, es werde aber gelb und sei flüchtig.[1217] Verschnitten mit mit opaken Grünpigmenten, z.B. Grüner

---

[1205] Harley 1970, S. 59.
[1206] Bruquetas 2002, S. 478.
[1207] Cennini, Kapitel 67.
[1208] Sanz 1978, S. 252.
[1209] Carducho, 8. Dialog, *[17]* und Pacheco, Kapitel 3, *[37].*
[1210] Carducho, 8. Dialog, *[16]* und Palomino, Buch 5, Kapitel 4, *[1].*
[1211] Berger 1901, S. 85.
[1212] Veliz 1986, S. 198.
[1213] Carducho, 8. Dialog, *[29].*
[1214] Pacheco, Kapitel 3, *[5].*
[1215] Merrifield 1967, S. 429.
[1216] Palomino Buch 7, Kapitel 4, *[24].*
[1217] Pozzo in: Berger, 1909, S. 84/85. Auch Krischel (2002, S. 116) deutet *pasta verde* als getrocknetes Kreuzbeerenmuß. In der Übersetzung von 1709 steht: „Grün. Wird aus dem Safft von Spincervin gemacht:

Erde (wie bei Palomino beschrieben) oder diese als Trägermaterial nutzend, erweist es sich als freskotauglich.[1218]

Im Kapitel über Leimfarbenmalerei erwähnt Palomino zwar allein Blasengrün[1219], auf der Pigmentliste für wässrige Techniken führt er aber neben Blasengrün *verde granillo* auf, eindeutig nicht als Synonym, da er sie mit einem „und" verbindet.[1220] Nach Orellana 1755 stellte man →Blasengrün (*verde de Vegiga*) „aus der Pflanze *Rhamnus*, auch *Cambronera* genannt" oder aus den roten *Granilla*-Beeren her.[1221] Auch Pernety im *Dictionnaire portatif* (1757) [1222], Bohnim *Neueröffneten Warenlager* (1763) [1223] und der Autor des Artikels über Blasengrün in der *Deutschen Enzyklopädie* von 1780[1224], (dessen Wortlaut verdächtig dem Pernetys ähnelt), schreiben, dass es zwei Arten Blasengrün gebe, eine werde aus „*petites graines fraîches, rouges-momay*" („kleinen frischen Rougemomaykörnern") und die andere aus „*graines de Nerprun ou bourg-épine*, (Creutzdornbeerensaft, *Rhamnus catharticus* L.)" gewonnen.

In seinem Kapitel über Freskomalerei gibt Palomino Auskunft über die Handelsform des *verde granillo*: Besonders gut sei das aus Venedig, das in →*pastillas* gehandelt werde, da es tauglicher sei als das in Pulverform in Spanien verkaufte.[1225] Wenn man *pastillas* hier als „kleine Stücke" übersetzt, würde sich die Angabe mit der Beschreibung in einem anonymen spanischen Rezeptbuch vom Ende des 16. Jahrhunderts decken, wo zu lesen ist, dass das beste *verde granillo* jenes sei, das „in Stücken (*pedazos*), schwarz und glänzend ist".[1226] Die beiden letzten Eigenschaften beschreiben auch Lemery in seinem *Dictionnaire*[1227] und Zedler in der Enzyklopädie[1228] (deren Wortlaut wiederum dem vom Lemery ähnelt): „Das jenige Blasengrün muss man erwählen, welches hart und dichte, ziemlich schwer, von Farbe braungrün oder schwarz und auswändig gleißend ist, doch muss es ganz grün werden, wann es geschabet, oder auch zerstoßen wird und süßlicht schmecken."

Im Pharmazieschrank vonJohn Francis Vigani in Cambridge vom Anfang des 18. Jahrhunderts, befinden sich zwei Materialien, die mit *saph green* etikettiert sind und deren beider Aussehen mit den zitierten Angaben übereinstimmen.[1229]

---

selbiger wird gelb, wann man Kalchweiß darunter thut; doch schießt die Farb ein wenig ab." (Pozzo, *Kurze Unterweisung zum Fresco-Malen*, Abs.14)

[1218] Schriftl. Mitteilung von A. Burmester U. Haller und C. Krekel, Okt.2005.

[1219] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[20].*

[1220] Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 92.

[1221] Orellana 1755, S. 193.

[1222] Pernety 1757, S. 548.

[1223] Bohn 1763, Sp.118.

[1224] Varrentrapp, Deutsche Enzyclopädie 1780, Band 3, S. 920.

[1225] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[24].*

[1226] Recetario anómino de la Biblioteca Nacional, BN Mss 9226, Fol. 214, zitiert nach Bruquetas 2002, S. 176.

[1227] Lemery 1716, S. 461.

[1228] Zedler 1737, Band 53, S. 1747.

[1229] Wagner 2007, *Fine Art Materials in Vigani's Cabinet, 1704, of Queens' College, Cambridge,* S. 377.

167. Verde terra / verdeterra - Erdgrün

Nach den maltechnischen Anweisungen der drei Autoren handelt es sich bei *verde terra* nicht um die bei Cennini beschriebene natürliche Grüne Erde *verdeterra*, die sich laut Angaben des Italieners gleichermaßen „in Fresko und Secco, auf der Mauer, auf der Tafel und wo du willst" eignet. Denn weder Carducho noch Pacheco, (der es *verd de terra* schreibt), zählen es zu den freskotauglichen Pigmenten. Möglicherweise handelt es sich um grünen Verditer, den auch de Mayerne als *Vert de terre* bezeichnet.[1230] Allerdings schreibt Palacios 1763, dass fein gemahlenes Azurit unter den Namen *Coeruleum Montanum* oder *Verde de tierra* verkauft werde.[1231]

Als weiteres Indiz dafür, dass es sich nicht um gewöhnliche Gründe Erde handelt, könnte auch die explizite Erwähnung im Zusammenhang mit edlen Farbmitteln bei den Materialvorschriften in Verträgen gelten. Pedro de Oña verpflichtete sich 1601 für den Altar von Santa María la Mayor in Medina de Rioseco: „…feinstes Sevillanisches Aschenblau und das beste Indianische Karmin, das es gibt und Venezianisches Bleiweiß und sehr schöne *verdes terras*" zu vermalen.[1232] Ebenso Francisco de Pineda Aranda 1629 für den Altar der Kirche San Andrés in Medina del Campo: „… für Gewänder soll das besagte Blau und Indianisches Karmin und *verdes terras* verwendet werden".[1233]

168. Verde vexiga / verde vejiga - Blasengrün

Palomino und Carducho erwähnen Blasengrün nur für wässrige Techniken, ohne Hinweis auf das Ausgangsmaterial. Nach Carducho wurde *verde vexiga* nicht gerieben, da es sich „in Wasser auflöse".[1234] Palomino warnt vor der Unverträglichkeit mit weißhaltigen Farbtönen, weshalb es lediglich zum Verstärken und Verschmelzen grüner Schattenpartien diene. Er führt aus, dass dieser Farbe kein Leim zugegeben werden müsse, was an den natürlichen Gummigehalt des Saftgrüns erinnert.[1235] Pacheco erwähnt *verde vejiga* nicht, er empfiehlt für wässrige Techniken →*verde granillo.*[1236]

Während man heute allgemein unter Blasengrün den aus Kreuzbeeren gewonnenen grünen Farblack versteht[1237], geben spanische Quellen andere Ausgangsmaterialien an. Felipe Nuñez beschreibt 1615 die Herstellung aus Spargelsamen, die mit Alaun und Harn zerstampft, durch

---

[1230] Berger übersetzt „*Verd de terre*" in dem oben zitierten Satz mit „Verditer-Grün", obwohl er den Terminus *Verd de terre* sonst mit Grüner Erde übersetzt. Anscheinend hat de Mayerne ihn sowohl für natürliche Grüne Erde als auch für ein künstlich hergestelltes Pigment verwendet (de Mayerne in: Berger 1901, S. 142/143).
[1231] Palacios 1763, S. 700.
[1232] Bruquetas 2002, S. 178.
[1233] Bruquetas 2002, S. 179.
[1234] Carducho, 8. Dialog, *[29].*
[1235] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[20]* und Ehrenforth 1993, S. 69.
[1236] Pacheco, Kapitel 2, *[21].*
[1237] Brachert 2001, Eintrag: *Blasengrün*.

ein feines Tuch gefiltert und in einer Blase zum Trocknen über das Feuer gehängt wurden.[1238] Die einsprachigen spanischen Wörterbücher des 18. Jahrhunderts hingegen stimmen überein, dass der Hauptbestandteil *hiel de vaca* (Ochsengalle) sei.[1239] Pagés definiert Blasengrün 1931 als Verbindung von Ochsengalle und Eisensulfat, was Sanz ebenfalls in seinem Farblexikon von 2001 übernimmt.

Nur Orellana schreibt 1755, dass Blasengrün (*verde de Vegiga*) „aus der Pflanze *Rhamnus*, auch *Cambronera* genannt" oder aus den roten *Granilla*-Beeren hergestellt werde. Nach dem Zerkleinern im Mörser fügte man Alaun hinzu und ließ die Masse in einer Schweinsblase erhärten.[1240] Auf spanischen Pigmentbestellungen vom Ende des 16. Jahrhunderts aus Italien ist Blasengrün als *aqua verde*[1241], *verde de vesiga* und *pasta verde*[1242] aufgeführt (→*verde granillo*).

169. Verdemontaña - Berggrün

Berggrün nennen alle drei Autoren für Ölmalerei und wässrige Techniken. In der Wandmalerei eigne es sich laut Pacheco nur für Seccomalerei. Palomino zählt es zwar zu den kalkempfindlichen Pigmenten, aber mit Milch als Schutzprotein versehen oder in Mischung mit Grüner Erde sei es stabil[1243]. Bislang wurde das spanische *verdemontaña* als Malachit interpretiert. Allerdings ist Malachit in der Ölmalerei des 17.Jahrhunders bisher noch nicht und in wässrigen Techniken[1244] nur sehr selten nachgewiesen worden. Laut Parra vermalten spanische Künstler im 17. Jahrhundert in Öl allein Grünspan, Kupferresinat und Grüne Erde.[1245] Gleichzeitig belegen Rechnungen und andere Dokumente der Zeit, dass Berggrün durchaus in Verwendung war, dass es relativ preiswert war und man im Escorial sogar Türen damit strich.[1246] Allem Anschein nach ist die Bezeichnung *verdemontaña* im Spanischen so ungenau wie „Berggrün" im Deutschen, das laut Brachert je nach Zeit und Region Malachit, eine natürliche grüne Erde oder ein künstlich hergestelltes Kupfergrün bezeichnen kann.[1247] Neuere Forschungen ergaben, dass es sich bei dem in deutschen Quellen genannten Berggrün vermutlich um ein Gemenge unterschiedlicher Kupfersalze handelt, die in den Kupferbergbaugebieten der ungarischen Karpaten in großer Menge gewonnen wurden.[1248] Agricola beschreibt 1556 ein Verfahren, aus Stollen fließendes Wasser in Holzwannen zu

---

[1238] Zitiert nach Bruquetas 2002, S. 179.
[1239] DRAE 1739; Terreros 1788.
[1240] Orellana 1755, S. 193.
[1241] Bruquetas 2002, S. 489.
[1242] Krischel 2002, S. 116.
[1243] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[24].*
[1244] In der Estofadofassung des Altars und der Skulpturen von Antonio Mohedano de la Gutierra (um 1598-1607) der Kirche San Mateo von Lucena, Córdoba (Carrasón *2003,* S. 158-160).
[1245] Schriftliche Mitteilung von Enrique Parra, Februar 2007.
[1246] Zarco 1931, S. 263.
[1247] Brachert 2001, Eintrag *Berggrün*.
[1248] Burmester/Resenberg 2003.

sammeln, stehen zu lassen, bis sich die Kupfersalze am Boden absetzten und nach dem Trocknen einzusammeln.[1249] Dabei erhielt man unterschiedliche Qualitäten, die feinste und teuerste, die vermutlich noch Malachit enthielt und die preiswerteren, die mehr Sand enthielten und daher in deutschen Quellen auch oft als „sandig", „körnicht" oder „rau" beschrieben sind.[1250] Wenngleich keiner der spanischen Autoren Ungarn erwähnt, ist durchaus möglich, dass ungarisches Kupfergrün nach Spanien gelangte, denn Berggrün wurde nachweislich aus Flandern bezogen.[1251] Für die Gewinnung aus spanischen oder amerikanischen Kupferbergwerken gibt es bisher keine Hinweise.[1252]

170. Vero - Fehhaar

Pacheco erwähnt spitze *pinceles de vero* für Ölmalerei. *Vero* ist in keinem spanischen Wörterbuch der Zeit zu finden. Vermutlich stammt der Ausdruck aus dem Italienischen. Der venezianische Terminus *varo* ist zwar häufig als *marta* (Marder, Zobel) ins Spanische übersetzt, laut F. Brunello, handelt es sich aber um das Eichhörnchen[1253]. Auch Carducho und Palomino empfehlen für Ölmalpinsel Eichhörnchenhaar (*ardilla*). Tollhausen übersetzt *los veros* in seinem Wörterbuch von 1913 mit Feh oder Fehfell.

171. Vihuela - (bestimmte Art einer) Reibeplatte

Carducho[1254]erwähnt die *piedra de vihuela*, Palomino[1255] als *losa fuerte de la vihuela* zum Reiben des Lapislazulis. Sie taucht auch als *losa de la vigüela* in verschiedenen Werkstattinventaren spanischer Künstler des 17. Jahrhunderts auf.[1256] Während Veliz 1986[1257] und Salinero 1968 vermuten, dass es sich um eine bestimmte (ungeklärte) Steinart handelt, steht bei Slaby 2001 unter *vihuela* „Presse der Falschmünzer". Demnach könnte es sich um eine Steinplatte aus der Presse handeln. Vizcaína führt die Bezeichnung allerdings auf die Form (*vihuela*: Laute) zurück.[1258]

172. Vitriolo romano, vitriolo quemado, rojo de vitriolo -Vitriolrot

Carducho erwähnt unter den Freskofarben *Rojo de vitriolo*, Palomino „*vitriolo romano, quemado*"[1259], das er verkürzt auch gebranntes Vitriol[1260] nennt. Dabei dürfte es sich um das

---

[1249] Agricola 1978, Lib. 12, S. 480 und 499.
[1250] Burmester/Resenberg 2003, S. 182.
[1251] Zarco 1931, S. 266.
[1252] Kellenbenz 1977
[1253] Bruquetas/Cuesta 1997, S. 173, Anm. 50.
[1254] Carducho, 8.Dialog, *[29]*
[1255] Palomino, Buch 9, Kapitel 16, *[1]*,
[1256] Vizcaína 2005, S. 133-137
[1257] Veliz 1986, S. 199
[1258] Vizcaína 2005, S. 126
[1259] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[20].*

auch bei Lomazzo[1261], Pozzo[1262] und Knoller[1263] erwähnte gebrannte (Eisen-) Vitriol handeln. Martin Knoller schreibt 1768: „*Der Römische Vitriol, im Ofen gebrannt, ist eine sehr schöne dunkelrote Farbe. Wenn er mit weißem Glühwein abgerieben wurde, gibt er eine sehr schöne, purpurrote Farbe; ich gebrauche ihn besonders als Unterlage des Zinnobers, wo dann beide Farben vereinigt die schönste Purpurfarbe geben zu einem Gewande. Für sich allein hat er im Wetter ziemliche Dauer; mit Zinnober verbunden freilich nicht. Jedoch ersetzt den Zinnober sodann die Terra Siena.*“ Palacios berichtet 1706, dass Vitriol vielerorts in Europa und in Spanien im Königreich Aragón gewonnen werde. Er nennt vier Grundsorten, grünes, das *caparrosa* heiße und das gewöhnlichste sei, blaues, auch *Piedra Lipis* genannt, rotes, *colcotar* genannt, und weißes, das Weißes Vitriol heiße (s.→*secante*). Rotes Vitriol gebe es natürlich vorkommend in deutschen und schwedischen Minen, da es aber recht selten sei, werde hauptsächlich das gebrannte verwendet.[1264]

173. Xaharrado - Grobputz

→*pintura de fresco*.

174. Yesería - Yesería

Die spanischen Gipsvorkommen wurden schon von den Römern genutzt und später von den maurischen Handwerkern, die die Innenräume ihrer Häuser und Paläste mit aufwendigen plastischen Gipsarbeiten dekorierten. Bald schon übernahmen spanische Handwerker diese Technik, die als spanisch-islamische Dekorationskunst während des Kalifats von Córdoba und im Mudéjar-Stil eine wichtige Rolle spielte und während des Barocks weiterentwickelt wurde. Heute nennt man sie in Spanien *arte de yesería.*[1265]

175. Yesillo - Weiße Zeichenmine

Die aus Gips oder weißer Tonerde mit optionalem Bleiweißzusatz künstlich gefertigten weißen Zeichenminen für Lichthöhungen auf getöntem Papier und für Unterzeichnungen auf einer dunkelfarbigen *imprimación* bezeichnen die Autoren als *clarión, yesillo* oder *ocreón.*[1266] *Letzteres* geht auf die altfranzösische Form von *crayon* zurück.[1267]

[1260] Palomino, Buch 7, Kapitel 4, *[41].*
[1261] Krischel 2002, S. 106.
[1262] Berger 1909, S. 84, und Koller 1990, S. 326 ff.
[1263] Mora/Philippot 1984, S. 402.
[1264] Palacios 1706, S. 707.
[1265] Bruquetas 1994, *Yesería en España*.
[1266] Clarión: Carducho, 8. Dialog, *[35]*; Palomino, Buch 5, Kapitel 5, *[2]*; Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 1148*; yesillo:* Carducho, 8. Dialog, *[35];* ocreón: Pacheco, Kapitel 5, *[10]* und Kap. 6, *[7].*
[1267] Larochelle 2005, S. 114

176. Yeso - Gips

Die spanischen Maler im 17. Jahrhundert verwendeten Gips vornehmlich für Grundierungen, aber auch als Weißpigment für Malfarben mit wässrigem Bindemittel und für weiße Zeichenminen. Die Autoren unterscheiden je nach Gipsart und Zubereitung *yeso grueso*, (syn. *yeso pardo*), *yeso mate*, *yeso de espejuelo* und *yeso de modelo*. Den Ausdruck *mate* verwenden sie für gelöschten und eingesumpften, *muerto* meist für abgebundenen, Palomino aber auch für gelöschten Gips.

177. Yeso grueso – Gips, gebrannter

Für die unteren Schichten der klassischen Gipsgrundierung auf hölzernen Bildträgern und Skulpturen diente *yeso grueso*, ein grobkristalliner, durch natürliche oder von der Kohle und der Asche beim Brennen herstammenden Verunreinigungen[1268], etwas dunklerer Gips. Palomino nennt ihn im Glossar synonym *yeso pardo*, was „graubraun" oder „trüb" bedeutet, und schreibt, dass er auch im Maurerhandwerk üblich war.[1269] *Yeso grueso* ist gebrannter Naturgips, der nach Pacheco „lebendig und frisch" sein sollte. Anscheinend aber war diese Eigenschaft nicht von großer Wichtigkeit oder durch nur bedingt kontrollierbare Temperatur der Brennöfen oder schlechte (feuchte) Lagerungsbedingungen schwer einzuhalten. Denn Pacheco fügt ohne weiteren Kommentar an, dass der Gips, wenn er bei der Wasserzugabe nicht anschwillt, tot (*muerto*) sei und man ihm dann stärkeren Leim zugeben solle.[1270]

178. Yeso mate, Yeso mate de espejuelo – Gips, gelöschter

Yeso mate ist die Bezeichnung für gelöschten und eingesumpften Gips der oberen Schichten der klassischen Gipsgrundierung. Laut Pacheco sumpfte man gebrannten Gips 10-15 Tage lang in einem großen Fass mit reichlich Wasser ein und rührte täglich zwei Mal kräftig.[1271] Die Autoren des 17. Jarhhunderts betonen stets die besondere Weiße dieser Schichten und verwenden häufig den Zunamen *de espejuelo*. Der Name weist auf den von Plinius erwähnten *lapis specularis*, der in Südspanien besonders häufig vorkam.[1272] Nach dem DRAE (1732) handelt es sich um eine „gewisse Gipsart mit glänzender und durchsichtiger Kruste", nach Terreros 1778 um eine transparente Gipssorte, die sich in dünne Blätter spalten lasse und nach Pagés 1904 um „in glänzende dünne Platten kristallisierter Gips". Laut Bruquetas ist es eine sehr weiße, feinkristalline Gipssorte von besonders faseriger Struktur und Reinheit, vermutlich Selenit (Marienglas).[1273]

[1268] Bruquetas, Yesería en España, 1994, S. 80.
[1269] Palomino, Ed. Aguilar 1947, S. 1164.
[1270] Pacheco, Kapitel 7, *[7].*
[1271] Pacheco, Kapitel 7, *[11].*
[1272] Eastough 2004, S. 178.
[1273] Bruquetas 1994, S. 80.

179. Yeso mate, duro y sútil - Gips für Zeichenminen

Yeso mate duro y sútil nennt Pacheco als Material für weiße Zeichenminen.[1274] *Mate duro* weist auf gelöschten und getrockneten Gips, *sútil*, das eigentlich fein, dünn oder zart bedeutet, könnte in diesem Zusammenhang für feingemahlen stehen, denn Palomino nennt zur Herstellung weißer Zeichenminen explizit gemahlenen oder geriebenen weißen Gips.[1275]

180. Yeso muerto de modelo - Gips, abgebundener

Yeso muerto de modelo erwähnt Pacheco für Grundierungen matter Skulptureninkarnate[1276] und als Weißpigment in der *sargas*-Malerei. Letzteres bereitete er aus „*una pella de yeso muerto, no de muchos días como el mate, sino duro como el de modelos*".[1277] Santos und San Andrés interpretieren Pachecos Angaben als abgebundenen Gips, der, bevor er erhärtet, zu einem Batzen (→*pella*) geformt und nach dem Abbinden gerieben, mit Leim angesetzt und vermalt wird.[1278] Das entspricht der Herstellungsbeschreibung des Weißpigments für die Palette für →Leimfarbenmalerei bei Palomino. Er setzte den Gips mit Wasser an, ließ ihn abbinden, formte einen Batzen und ließ diesen trocknen. Kurz vor dem Durchtrocknen zerkleinerte er ihn und rieb ihn mit Wasser auf der Reibeplatte.[1279]

181. Yeso pardo –Gips, gebrannter

Synonym für →*yeso grueso.*

[1274] Pacheco, Kapitel 5, *[10]*, Kapitel 6, *[2]* und *[7].*
[1275] Palomino, Buch 5, Kapitel 1, *[1].*
[1276] Pacheco, Kapitel 6, *[14].*
[1277] Pacheco, Kapitel 2, *[3].*
[1278] Schriftliche Mitteilung von M. San Andrés und S. Santos, Februar 2007.
[1279] Palomino, Buch 6, Kapitel 5, *[10].*

Anhang

Literaturverzeichnis

Agricola 1978 — Agricola, Georgius (1556), *De Re Metallica […],* Basel 1556, Carl Schiffer et.al., (übers. und revidiert). Düsseldorf 1978.

Agricola 1985 — Agricola, Georgius (1557), *Vom Bergkwerk.* Essen, Verlag Glückauf, 1985 (Nachdruck).

Aguilar 1958 — Aguilar, Rafael, *Nuevos datos para la biografía de Palomino,* Bujalance 1958.

Alberti 2002 — Alberti, Leon Battista (1435/36), *Über die Malkunst.* Bätschmann, Oskar und Gianfranco, Sandra (Hrsg.). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.

Albrecht 1988 — Albrecht, Jörn, *Literarische Übersetzung, Geschichte – Theorie – kulturelle Wirkung.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.

Alcalá 1999 — Alcalá-Zamora, José N. (Hrsg.), *La vida cotidiana en la España de Velázquez.* Madrid, Temas de Hoy, 1999.

Anonym 1796 — Anonym, *Encyclopädie für Künstler. Vollständige Anleitung alle Arten Gold, Silber und andere Metallarbeiten zu verfertigen… Aus den vorzüglichen Schriften verschiedener Sprachen gesammelt zu einem allgemeinen Handbuch für Künstler, Chemiker, Fabrikanten und Oekonomen bestimmt, Band 3.* Berlin, Pauli,1796.

Arasse 1997 — Arasse, Daniel, Tönnesmann, Andreas, *Der europäische Manierismus: 1520-1610.* München, Beck, 1997.

Arntz/Arranz 1982 — Arntz, Reiner und Arranz, Julio César, "Die Spanischen Fachsprachen im 20.Jahrhundert und ihre Erforschung: eine Übersicht", in: Lothar Hoffmann (Hrsg.) *Fachsprachen.* Berlin, de Gruyter 1999, Bd.2, S.1514- 1521

Arellano 1915 — Ramírez de Arellano, R., „Miscelánea; Ordenanzas de pintores". In: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Jg. IX, Nr. 33. Madrid 1915, S. 29-46.

Armenini 1999 — Armenini, Giovanni Battista, *De los verdaderos preceptos de la pintura* (1587), M.Carmen Bernárdez Sanchís (übers.). Madrid, Visor Libros, 1999.

Asensio 1867 — Asensio y Toledo, José María, *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias, especialmente El Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito.* Sevilla, Geofrin, 1867.

Aspell/Page 2000 — Aspell, Marcela und Page, Carlos A., *La Bibliteca Jesuítica de la Univaersicad Nacional de Córdoba*, Córdoba, Universidad Nacionál, 2000

Augé 1999 — Augé, Jean-Louis, „Velázquez et Francisco Pacheco : Nouvelles perspectives á propos d'une peinture savante des débuts du Siècle d'or". In: *Les Cahiers du Musée Goya, No.1-1999.* Castres, Musée Goya, 1999.

Augustin, 1722 — Augustin, Fray Miguel, *Libro de los secretos de agricultura, casa de campo y pastoril*, Juan Piferrer, Barcelona 1722.

Balbi 1963 — Balbi, G., „L'Olio di Pinoli nella fabricazione di prodotti vernicianti". In: *Olearia,* Band 17, Rom 1963.

Baldinucci 1681 — Baldinucci, Filippo, Vocabolario Toscano dell'Arte. Firenze 1681.

Barba 1939 — Barba, Alvaro Alonso, *Arte de los Metales* (1640). Biblioteca Boliviana, No.8. La Paz – Bolivia, 1939.

Barbadillo 1963 — Barbadillo, Manuel, *Pacheco, su tierra y su tiempo.* Jerez 1963.

Barral 1977 — Barral i Altet, Xavier, *Die Geschichte der spanischen Kunst.* Köln, Könemann 1977.

Bassegoda 2000 — Bassegoda, Hugo Bonaventura, „El Libro de retratos de Pacheco y la verdedera efigie de don Diego de Hurtado de Mendoza". In: *Locus amoenus, 5, 2000-2001,* S. 205-216.

Baticle 1990 — Baticle, Jeannine, „Spanische Malerei“. In: Keller, Harald (Hrsg.),. *Propyläen der Kunstgeschichte. Die Kunst des 18. Jahrhunderts.* Frankfurt am Main, Ullstein,1990, S. 359-371.

Bauer 2000 — Bauer, Hermann, von der Mühle, Wolf-Christian, *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland.* München, Deutscher Kunstverlag, 2000.

Baumann 1994 — Baumann, Klaus-Dieter, „Fachlichkeit von Texten“. In*: Deutsche Hochschulschriften 1023.* Frankfurt, Hänsel-Hohenhause 1994.

Beardsley 1970 — Beardsley, Theodore S., *Hispano-Classical Translations Printed between 1482 and 1699.* Pittsburgh Pensylvania, 1970.

Béguin 1978 — Béguin, André, Dictionnaire technique et critique du dessin*.* Brüssel, Oyez, 1978.

Benet 1953 — Benet, Rafael und Jorge, *El arte visto por los artistas. Selección de textos de los siglos IV a XX*. Barcelona 1953.

Bennassar 1999 — Bennassar, Bartolomé, Vincent, Bernard, *Spanien, 16. und 17. Jahrhundert.* Stuttgart, Klett-Cotta, 1999.

Berger 1901 — Berger, Ernst, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, 4. Quellen für Maltechnik während der Renaissance und der Folgezeit.* Vaduz, Sändig Reprint Verlag, 1975.

Berger 1909 — Berger, Ernst, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, 5. Fresko und Sgraffito Technik.* Vaduz*,* Sändig Reprint Verlag, 1986.

Bermejo 1982 — Bermejo, Elisa, „Influencia de una obra flamenca en Francisco Pacheco“. In: *Archivo español de arte.* Madrid, Band 55 (1982), Nr. 217, S. 3-8.

Bermúdez 1800 — Cean Bemudez, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Madrid, Ibarra 1800..*

Bernecker 1993 — Bernecker, Walter L., Pietschmann, Horst, *Geschichte Spaniens.* Stuttgart, Kohlhammer, 1993.

Bernecker 1995 — Bernecker, Walther L., *Religion in Spanien.* Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 1995.

Bernecker 2002 — Bernecker, Walther L.,*Spanische Geschichte, Von der Reconquista bis heute.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.

Berschin 1987 — Berschin, H, Fernandez-Sevilla, J., Felixberger, J. , *Die spanische Sprache.* München, Max Hueber Verlag, 1987.

Beutler 1997 — Beutler, Werner, *Vicente Carducho in El Paular.* Köln 1997.

Beutler 2006 — Beutler, Werner, *El retorno de Vicente Carducho a El Paular.* Köln 2006.

Bischoff 2004 — Bischoff, Gudrun, *Das De Mayerne –Manuskript.* Anton Siegl, München 2004.

Blunt 1984 — Blunt, Anthony, *Kunsttheorie in Italien, 1450-1600.* München, Mäander Verlag, 1984.

Bohn 1763 — Bohn, Gottfried Christian, *Bohns neueröffnetes Waarenlager: worinnen aller im Handel und Wandel gangbaren Waaren Natur, Eigenschaft, Beschaffenheit, verschiedene Arten, Nutzung und Gebrauch ... kurz und deutlich beschrieben wird.* Hamburg 1763.

Bonet 1882 — Bonet Correa, Antonio, *Barock in Andalusien.* Herrsching, Schuler Verlagsgesellschaft,1882.

Borrego *et.al.* 2001 — Borrego Díaz, Pilar, Buces Aguado, José, Carrasco Damián, Sylvia, „*Proceso de Conservación del aguazo „oración en el huerto” perteneciente a la dirección general de Bellas Artes y Bienes culturales del ministerio de Educación cultura y deporte”*. In: *Pátina,* Sep. 2001, Epoca II, No.10 und 11. Madrid, Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid.

Bosch 2001 — Bosch Reig, Ignazio, *Real Basílica de la Virgen del los Desamparados de Valencia. Restaurción de los fondos pictóricos y escultóricos 1989-2001.* Fundación para la Restauracion de la Basílica de la Mare de Déu dels Desamparats. Valencia 2001.

Bothe 1999 — Bothe, Catharina Isabel, *„Der größte Kehricht aller Farben?“ Über Asphalt und seine Verwendung in der Malerei.* Mainz, 1999.

Brachert 2001 — Brachert, Thomas, *Lexikon historischer Maltechniken.* München, Callwey, 2001.

Brinquis 1978 — Hidalgo Brinquis, Maria del Carmen, La pintura al temple en Francisco Pacheco. Memoria de Licenciatura (unveröffentlicht). Universidad Complutense. Fac. de Filosofia y Letras. Madrid 1978.

Brinquis 1993 — Hidalgo Brinquis, Maria del Carmen, „Francisco Pacheco y el mundo clásico: La técnica de la pintura al temple en el Camarín del tercer duque de Alcalá en la Casa de Pilatos de Sevilla”. In*: VI Jornadas de Arte, La visión del mundo clásico en el arte español.* Madrid*,* Dept. De Historia del Arte „Diego Velázquez*“, Centro de estudios historicos,* 1993.

Brown 1978 — Brown, J. Images and ideas in seventeenth century Spanish Painting. Princeton 1978.

Brown 2007 — Brown, J.,Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, Madrid, Alianza, 2007.

Brulez 1965 — Brulez, Wilfried, *Marchands Flamands á Venise.* Rom, Institut Historique Belge de Rome, 1965.

Bruquetas 1994 — Bruquetas Galán, Rocío, „El trabajo de la yesería en España”. In: *V.V.A.A. La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando.* Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, S. 76-83.

Bruquetas 1998 — Bruquetas Galán, Rocío, „Reglas para pintar Un manuscrito anónimo de finales del siglo XVI”. In: *Boletín del IAPH* Nr. 24,1998, S. 33-44.

Bruquetas 1999 — Bruquetas Galán, Rocío, „Los procedimientos y los materiales pictóricos en la corte de Felipe II”. In: *Separata de IX Jornadas de Arte, El Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II.* Madrid, *Dep. De Historia del arte „Diego Velázquez*“, Centro de Estudios Históricos, 1999, S. 311-319.

Bruquetas 2002 — Bruquetas Galán, Rocío, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro.* Madrid, Fundación del Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Bruquetas 2008 — Bruquetas Galán, Rocío, „La obtención de pigmentos azules para las obras de Felipe II: comercio Europeo y Americano”. In: *Art Technology, sources and Methods”* (Hrsg. Kroustalis *et al.*), London, Archetype, 2008.

Bruquetas/Presa 1997 — Bruquetas Galán, Rocio und Presa Cuesta, Marta, „Estudio de algunos materiales pictoricos utilizados por Zuccaro en las obras de San Lorenzo de El Escorial”. In: *Archivo Español de Arte*, Nr. 278, 1997. Madrid 1997, S. 163-176.

Brusatin 2003 — Brusatin, Manlio, *Geschichte der Farben.* Berlin, Diaphanes, 2003.

Bryson 2003 — Bryson, Norman, *Stilleben, Das Übersehene in der Malerei.* München, Wilhelm Fink Verlag, 2003.

Buces 2001 — Buces, José Antonio, „La sarga y el aguazo: dos técnicas pictórcas a examen”. In: *Pátina,* Sep.2001, Época II, No.10 und 11. Madrid, Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Madrid 2001, S. 58-70.

Buces *et.al.* 1998 — Buces, José Antonio *et al.*, *Zurbarán, estudio y conservación de los Monjes de la Cartuja de Jerez.* Coedición del Ministerio de Cultura y Banesto 1998.

Buonanni 1720 — Buonanni, Philippo, *Trattato sopra la vernice detta communemente cinese […].* Rom 1720.

Burmester/Krekel 1998 — Burmester, Andreas, Krekel, Christoph, „Von Dürers Farben“. In*: Albrecht Dürer Die Gemälde der alten Pinakothek*, Hrsg. Gisela Goldberg, Bruno Heimberg, Martin Schawe, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München. München, Edition Braus, 1998, S. 54-101.

Burmester/Krekel 2000 — Burmester, Andreas, Krekel Christoph, „Azurri otlramarini, lacche er altri colori fini. Auf der Suche nach der verlorenen Farbe“. In*:* Cornelia Syre (Hrsg.), *Tintoretto. Der Gonzaga-Zyklus.* Ostfildern-Ruit, 2000, S. 193-211.

Burmester/Resenberg 2003 — Burmester, A., Resenberg, L., „Von Berggrün, Schiefergrün und Steingrün aus Ungarn“. In: *, Restauro* 3/2003, München, Callwey, 2003.

Busch 1998 — Busch, Werner, „Das Capriccio und die Erweiterung der Wirklichkeit“. In*: Mai, Ekkehard/Joachim Rees (Hrsg.), Kunstform Capriccio, Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Band 6.* Köln, Walter König, 1998.

Bustillo 2000 — Bustillo, Marta, „An early modern interpretation of a saint’s life: Vicente Carducho’s paintings on the life of St Bruno”. In: Brown, M./Stephen, H (Hrsg.) *The Medieval World and the Modern Mind*. Dublin, Harrison, four courts Press, 2000.

Cadiñanos 1987 — Cadiñanos Bardeci, Inocencio, „Los Maestros doradores madrileños y sus ordenanzas”. In: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1987, XXIV, S.239-251.

Calero 2004 — Pozuelo Calero, Bartolomé, *El Licenciado Francisco Pacheco. El túmulo de la reina doña Ana de Austria*, Alcañiz, Instituto de Estudios Humanísticos. Madrid, Editorial del Laberinto, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2004.

Calvo 1989 — Calvo Poyato, José, *Vida Cotidiana. Así vivian en el Siglo de Oro,* Grupo Anaya, Madrid 1989.

Calvo 1997 — Calvo Manuel, Ana, *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientoss, de la A a la Z.* Madrid, Ediciones del Serbal, 1997.

Calvo Serraller 1981 — Calvo Serraller, Francisco, *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro.* Madrid 1981.

Campoy *et al.* 2006 — Campoy Naranjo, M., *et al.*, „Les techniques utilisés dans l’art baroque religieux des XVII et XVIII siècles au Portugal, en Espagne et en Belgique“. In: *Policromia*, Actas del Congreso Lisboa, Oktober 2002, Lissabon 2006, S. 119-155.

Cardenal 1950 — Cardenal, M, „Vicente Carducho”. In: *Revista de Ideas Estéticas.* Madrid 1950, S. 87-100.

Cardinali 2006 — Cardinali, M. *et al.*, „Caravaggios Maltechnik im Spiegel von zeitgenössischen Quellen, Forschung und Kunsttechnologischer Analyse“. In: *Caravaggio Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, Katalog der Ausstellung im museum kunst palast Düsseldorf 2006. J.Harten, J.-M. Martin (Hrsg.). Ostfildern, Hatje Cantz, 2006, S. 82-89.

Carducho 1633 — Carducho, Vicente, *Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias. Al Gran Monarca de las Españas y Nuevo Mundo, don Felipe IIII por Vicencio Carducho, de la Illustre Academia de la nobilisima Ciudad de Florencia y Pintor de su Mag. Catolica. Siguese a los Dialogos, Informaciones, y pareceres en fabor del Arte, escritos por varones insignes en todas letras.* Madrid, Francisco Martinez, 1633.

Carducho 1865 — Carducho, Vicente, *Dialogos de la Pintura, por Vicente Carducho. Segunda edición que se hace de este libro, fielmente copiado de la pirmera que dió á la estampa su autor en 1633, en la que se reproducen en fac-simil todas sus láminas: Dirigela D.G. Cruzada Villaamil.* Manuel Galiano, Madrid 1865.

Carducho 1939 — Carducho, Vicente, “Dialogos de la pintura”. In: “*Conmemoración del nacimiento de Pablo Céspedes, MDXXXVIII, y de la muerte de Vicente Carducho, MDCXXXVIII*”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Bulletin III, Num.1. San Sebastian 1939, S. 78-129.

Carducho 1966-67 — Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura*, Auszug in: „Un diálogo de la pintura por Vicente Carducho*“, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 1966, Nr. 22, S. 44-68, und 1967, Nr.25, S.54-87.

Carducho 1979 — Carducho, Vicente, *Dialogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias.* Edition, Prolog und Anmerkungen von Francisco Calvo Serraller. Madrid, Turner, 1977.

Carrasón 2003a — Carrasón, A., López de Letona, T. Gómez Espinosa, M.Gómez Gonzalez, „Restauración del retablo mayor de la iglesia de San Mateo de Lucena (Córdoba)". In: *Bienes Culturales, Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, N°2 2003, *Retablos.* Madrid 2003, S. 149-163.

Carrete 1987 — Carrete Parrondo, Juan, „El grabado y la Estampa barroca". In:, Juan Carrete, F.Checa Cremades, Valeriano Boza (Hrsg.)*(1987), Suma Artis, Historia General del Arte.* Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

Casals 1928 — Enrique Moya Casals, *El magno pintor del Empíreo: Descripción de los frescos y relación de otras obras del insigne maestro Don Antonio Palomino de Castro.* Melilla, La Hispania, 1928.

Casals 1941 — Moya Casals, Enrique, *Estudio crítico acerca del pintor Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726): con una breve descripción de los magníficos frescos que fueron gala y ornamento de la Parroquia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia 1941.

Casares 1996 — Casares, Julio, Diccionario histórico de la lengua Española, Band 3. Madrid, Real Academia Española, 1996.

Castro y Rossi 1852 — Castro y Rossi, Adolfo de, Biblioteca Universal. Gran Diccionario de la Lengua Española [...]. Madrid, Oficinas y establecimiento tipográfico del Semanario Pintoresco y de La Ilustración, 1852.

Caturla 1968-69 — Caturla, Maria Luisa, „Documentos en torno a Vicente Carducho". In: *Arte Español,* Bd. XXVI, Jg. XIX-XX, Heft 3. Madrid 1968-69, S. 145-121.

Ceán Bermúdez 1965 — Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* (1800) Madrid 1965.

Cennini 1871 — Cennini, Cennino, *Das Buch der Kunst oder Tractat der Malerei (1437*). R. Eitelberger v. Edelberg (übers.). Wien 1871.

Cennini 2002 — Cennini, Cennino, *El libro del arte (*1437*).* Franco Brunello*,(Komment.),* Fernando Olmeda Latorre (übers.). Madrid, Akal, 2002.

Chamorro 1998 — Chamorro, Eduardo, *La vida y la época de Felipe IV.* Barcelona, Planeta, 1998.

Checa/Morán 2001 — Checa Cremades, Fernando, Morán Turina, José Miguel, *El Barroco.* Madrid, Istmo, 2001.

Colalucci 1999/2000 — Colalucci, Gianluigi, „El Fresco en sus variantes técnicas, desde la época romana hasta el siglo XVIII". In: Roig Picazo, Bosch Reig (Hrsg.) *Restauración de Pintura Mural aplicada a la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia 1999/2000.

Corominas 1954 — Corominas, J., *Diccionario crítico etimológico.* Madrid*,* Gredos, 1954.

Corriente 1995 — Corriente, Federico, Diccionario de Arabismos y voces afines en Iberoromance. Madrid, Gredos,1995.

Covarrubias 1611 — Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua Castellana o Española.* Madrid 1611.

Crawford 1977 — Mary Crawford Volk, *Vicencio Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting*. NewYork 1977.

Cröker 1736 — Cröker, J. M., *Der wohlanführende Mahler.* Mainz, Mäander, Kunstverlag 1982 (Reprint).

Cruz Yábar 1996 — Cruz Yábar, María Teresa, *El retablo de Vicente Carducho para el hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca,* Sonderdruck: Anales de historia del arte. N. 6(1996). Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1996.

Cruzada 1866 — Cruzada Villaamil, „La Pintura en España". In: *El Arte en España*, Band 4. Madrid 1866.

da Vinci, Ed. 2002 — da Vinci, Leonardo, *Sämliche Gemälde und die Schriften* zur Malerei,. André Chastel (Hrsg.). Schirmer/Mosel 2002.

de Mayerne 1901	de Mayerne, T. T., „Pictoria, Sculptoria, Tinctoria, at quae subalternarum artium spectantia“ (1620).*In:* Berger (Hrsg.), *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, 4. Quellen für Maltechnik während der Renaissance und der Folgezeit.* Vaduz, Sändig Reprint Verlag, 1975, S. 98-403.
Diaz 1975	Diaz-Martos, Arturo, *Restauracion y Conservación del arte pictorico.* Madrid 1975.
Díaz 1998	Díaz-Plaja, Fernando, *La vida y la época de Felipe III.* Barcelona, Planeta, 1998.
Dickel 1987	Dickel, Hans, *Deutsche Zeichenbücher des Barock*. Hildesheim, Olms, 1987.
Dietrich 1984	Dietrich, Richhard V., *Die Gesteine und ihre Mineralien.* Thun, Ott Verlag, 1984.
Dietrich 1990	Dietrich, Wolf, Geckeler, Horst, *Grundlagen der Romanistik, Einführung in die spanische Sprachwissenschaft.* Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1990.
Dieulafoy 1908	Dieulafoy, Marcel, *La Statuaire Polychrome en Espagne.* Paris 1908.
Dioskurides 1570	Dioskurides, Pedanius, Pedacio Dioscorides Anazarbeo, Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortiferos / traduzido de lengua griega en la vulgar castellana & illustrado con claras y substantiales annotationes ... por ... Andrés de Laguna ... Añadiose una Tabla para hallar remedio de todo genero de enfermedades, y otras cosas curiosas, nunca antes ympressa. Salamanca, Mathias Gast,1570.
Dioskurides Ed. 1996	Dioskurides, Pedanius, Acera de la materia medicinal y de los venenos mortiferos, Andrés Laguna (übers. und komment.), 1570. [Málaga, Excmo. Ayuntamiento 1996 (Faksimile)].
Doerner 1980	Doerner, Max, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, 15. Auflage. Stuttgart, Ferdinand Enke Verlag, 1980.
Domenéch 1986	Benito Doménech, Fernando, „Dos importantes lienzos inéditos de Vicente Carducho*”. In*: *Separata del Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Band 52 (1986). Valladolid, Universidad de Valladolid, 1986.
Doménech 2001	Doménech-Carbó, Antonio, *et al.*, „Electrochemical analysis of the alterations in copper pigments using charge transfer coefficient/peak potential diagrams. Application to microsamples of baroque wall paintings attached to polymer film electrodes”. In*: Fresenius' Journal of Analytical Chemistry* (7/8 2001). Heidelberg, Springer-Verlag 2001, S. 1- 6.
Domínguez 1853	Domínguez, Ramón Joaquín, *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española.* Madrid-París, Establecimiento de Mellado, 1853.
Domínguez 1997	Domínguez Domínguez-Adame, María, „El proceso de Restauración. La Restauración de los Zurbaranes de la Cartuja*”.* In: *Catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes de Sevilla.* Sevilla 1997.
DRAE 1726-1770	*Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española.*, Imprenta de Francisco del Hierro, Madrid 1726. (Bd.1,1726 – Bd.6,1770).
DRAE 1780-1992	Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española. Madrid, Joaquín Ibarra, 1780 -1992.
Drozd 1973	Drozd, L., Seibicke, W. , *Deutsche Fach- und Wissenschaftssprache, Bestands-aufnahme, Theorie, Geschichte,*. Wiesbaden, Oscar Brandstetter Verlag, 1973.
Eastough 2004	Eastough, Nicholas, et.al*., The Pigment Compendium.* Oxford, Elsevier Butterwoth-Heinemann, 2004.
Echeverría 2002	Echeverría Goñi, Pedro Luis, Evolución de la policromía en los siglos del Barroco. In: *A Escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII*, Kongressakten Lissabon, Oktober 2002, S. 167-176.

Ehrenfort 1993 — Ehrenfort, Christiane, *Aquarell- und Gouachefarben. Beiträge zu Materialzusammensetzung, Veränderungen, Schäden*. Diplomarbeit am Institut für Technologie der Malerei der Staalichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Stuttgart 1993.

Ellwanger 1979 — Ellwanger Eeickel, F., *Herstellung und Verwendung künstlicher grüner und blauer Kupferpigmente in der Malerei.* Diplomarbeit, Institut für Technologie der Malerei, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 1979.

Emmenegger 1990 — Emmenegger, Oskar, Knoepfli, Albert, „Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters". In: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken,* Bd.*2.* Stuttgart, Reclamverlag, 1990.

Enggass 1970 — Enggass, Robert, Jonathan Brown, *Sources and documents in the History of Art Series. Italy and Spain 1600-1750*. New Jersey, Prentice-Hall, 1970.

Espejo 1990 — Espejo Muriel, Maria del Mar, *Los nombres de los colores en Español.* Granada*,* Universidad de Granada, 1990.

Fallay 2001 — Fallay d'Este, Lauriane, *L'art de la peinture: peinture et théorie à Séville au temps de Francisco Pacheco, 1564-1644.* Paris, Champion, 2001.

Fatás 2001 — Fatás y Fatás, Guillermo, Borrás, Gonzalo M., *Diccionario de términos de arte, Bibliothecoa de consulta.* Madrid, Alianza Editorial, 2001.

Fernández/Rodríguez 2001 — Fernández Talaya, Ma.Teresa, Rodríguez Rico, Carmen, *Los frescos de Palomino en el Ayuntamiento de la villa de Madrid*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2001.

Ferrero 1999 — Ferrero, J.L., *et al.*, „X-ray fluorescence analysis of yellow pigments in altarpieces by Valencian artists of the XV and XVI centuries" In: *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research A 422 (1999).* Elsevier Science B.V. 1999, S. 868-873.

Frössel 1999 — Frössel, Frank, *Lexikon der Putz und Stucktechnik.* Stuttgart, Frauenhofer IRB Verlag, 1999.

Fuchs 1996 — Fuchs, Robert, Oltrogge Doris, „Farbenherstellung." In: *Europäische Technik im Mittelalter 800 bis 1200.* Hrsg. Uta Lindgren. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1996, S. 435-450.

Fücker 2005 — Fücker, Beate, *Gestaltungsformen an Inkarnaten polychromer Barockskulptur in Spanien.* Hochschule für bildende Künste Dresden, Studiengang Kunsttechnologie, Konserveirung und Restaurierung von Kkunst- und Kulturgut, Dresden 2005 (Seminararbeit).

Gage 1979 — Gage, John, *Kulturgeschichte der Farbe.* Ravensburg 1979.

Gallego 1960 — Gallego Burín, Antonio *Varia Velazqueña.* Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Bellas Artes, 1960 S. 246-249.

Gállego 1995 — Gállego, Julián, *El Pintor de artesano a artista.* Granada, Diputación Privincial de Granada, 1995. 1996.

Gállego 1996 — Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, 4.Ed.* Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.

Gañán 2001 — Gañán Medina, C.,*Técnicas y Evolución de la Imaginería polícroma en Sevilla.* Sevilla, Universidad de Sevilla 2001.

Gárate 1993 — Gárate Rojas, Ignacio, *Artes de la cal.* Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales 1993.

García 2002 — García, F., Bartolomé, R., „Aportaciones a un Glosario de polichromia"*. In*: *A Escultura policomada religiosa dos séculos XVII e XVII*. Tagungsakten, Lissabon 2002. Instituto portugés de Conservação e Restauo. Lissabon 2002, S. 237-245.

García 2003 — García García, Bernardo, J., „Arquitecturas y efectos de la fiesta". In: *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias.* Sociedad estatal para la Acción cultural exterior de España 2003, S. 138-157.

Garrido 1983 — Garrido Pérez, M. C., McKim-Smith, G., Cabrera, J.M., Newman, R.,"La Fragua de Vulcano. Estudio técnico y algunas consideraciones sobre los materials y métodos del XVII". In: *Boletin del Prado,* IV, 11 (Mai-Augst, 1983). Madrid, Mueso del Prado, 1983, S. 77-95.

Garrido 1992 — Garrido Pérez, M. C., *Velázquez. Técnica y evolución*. Madrid, Mueso del Prado, 1992.

Garrido 2006 — Garrido Pérez, M. C., Bertani Duilio, *El trazo oculto*. Ausstellungskatalog. Madrid, Mueso del Prado, 2006.

Gaspar y Roig *1855* — Gaspar y Roig, *Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las vozes, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas [...]* Band II. Madrid, Gaspar y Roig, 1855.

Gevara 1560 ca. — Gevara, Felipe de, *Comentarios de la Pintura,* 2. Ausgabe. Barcelona, Ponz, 1948.

Gómez 1998 — Gómez, Maria Luisa, *La Restauración. Examen cientifico a la conservación de obras de arte.* Madrid, Cátedra, 1998.

Gómez Moreno 1943 — Gomez Moreno, Maria Elena, *La Policromia en la escultura española.* Madrid 1943.

Gómez-Moriana 1973 — Gómez-Moriana, Antonio, *Die sprach- und literaturhistorische Entwicklung des Spanischen.* Ernst Klett Stuttgart 1973.

González 1832 — González, T., *Registro y relación general de minas de la Corona de Castilla*, Vol. 2. Madrid, D. Miguel de Burgos, 1832.

González 1959 — Martín González, Juan José, „Vicente Carducho, pintor de religiosidad hispánica: a propósito de su obra vallisoletana". In: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, Band 25 (1959), S. 5-15.

González 1993 — González, J.Martín, *El Artista en la sociedad española del siglo XVII.* Madrid, *Ensayos Arte Cátedra, 1993.*

Göttler 1999 — Göttler, Christine, „'Actio' in Peter Paul Rubens' Hochaltarbildern für die Jesuitenkirche in Antwerpen". In: J. Imorde., F. Neumeyer, T. Weddigen (Hrsg.), *Barocke Inszenierungen.* Akten des int. Forschungscolloquiums an der TU Berlin, 1996. Zürich 1999.

Gramatke 2005 — Gramatke, Corinna, „Aproximación a las fuentes del saber pictórico del siglo XVII". In: *Investigación en Conservación y Restauración. Grupo Español IIC 2005.* Barcelona 2005, S. 189-196.

Gramatke 2008 — Gramatke, Corinna, „Las dificultades específicas de la terminología: a propósito de la traducción comentada al alemán de los capítulos sobre las técnicas pictóricas de tres tratados barrocos españoles". In: S.Kroustalis *et. al.* (Hrsg.), *Art Technology, Sources and Methods*. London, Archetype Publications, 2008, S. 28 – 34.

Grande 1632 — Grande, Andres, *Ordenancas de Sevilla.* Sevilla (1632), del Río, Lorenzo (Hrsg), Oficina Técnica de Arquitectura e Ingenería, 1975 (Faksimile).

Greber 1950 — Greber, Josef M., *Die Tierischen Leime. Geschichte – Herstellung – Untersuchung.* Straßenbau, Chemie und Technik Verlagsgesellschaft mbH, Heidelberg (1950), München, Callwey 2003 (Reprint).

Gross 1984 — Gross, Sally, „A second look on Nationalism in Art Treatise from Golden Age Spain". In: *Rutgers Art Review,* Vol. 5, Spring 1984, S. 9-27.

Grzimek 1972 — Grzimek, Bernhard, *Grzimeks Tierleben, Enzyklopädie des Tierreiches, Säugetiere III*. Zürich, Kindler Verlag, 1972.

Gutiérrez *et al.* 2005 — Illán Gutiérrez, Adelina, Romero Asenjo, Rafael, Sáenz de Tejada, Ana, „Características de las preparaciones sevillanas en pintura de caballete entre 1600 y 1700: Implicaciónes en el campo de la restauración y de la historia del arte". In: *Investigación en Conservación y Restauració. Grupo Español IIC 2005.* Barcelona 2005, S. 197-205.

Hack 1970 — Hack, Irmela, *Handwerkliche, wirtschaftliche und künstlerische Voraussetzungen bei der Errichtung der plastischen Altarwerke der spanischen Renaissance und des Barock.* Dissertation, Philosophische Fakultät der Eberhard-Karls-Universität, Tübingen 1970 (Dissertation).

Hahn 1983 — Hahn, Walter von, *Fachkommunikation, Entwicklungs-linguistische Konzepte, Betriebliche Beispiele, Sammlung Göschen 2223.* Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1983.

Haller 2004 — Haller, Ursula Maria, *Das Einnahmen- und Ausgabenbuch des Wolfgang Pronner, „Verwalter der Malerei" am Hof von Herzog Wilhelm V. von Bayern.* An der Technischen Universität München, 2004 (Dissertation).

Harley 1970 — Harley, R.D., *Artists' Pigments 1600-1835.* IIC, London 1970.

Harris 1983 — Harris, Enriqueta, Lank Herbert, „The cleaning of Velazquez's portrait of Camillo Massimi". In: *Burlington* Magazine Band CXXV (1993), S. 410-415.

Hartje 2006 — Hartje, Nicole, *Caravaggio - Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, Katalog der Ausstellung im museum kunst palast Düsseldorf 2006, J.Harten, J.-M. Martin (Hrsg.). Ostfildern, Hatje Cantz, 2006, S. 204-263.

Haude 1998 — Haude, Mary Elizabeth, „Identification of colorants on maps from the early colonial period of New Spain (Mexico)". In: *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 37, Nr. 3, 1998.

Hees 1992 — Hees, Horst van, *Reclams Kunstführer Spanien, Band 2 Andalusien*. Stuttgart,Reclam, 1992.

Heinze 2000 — Heinze, Daniela, „Die Entwicklung der Intarsie in der spanischen Renaissance. Die Intarsie des „Plateresken Stils". In: *Carl Justi Vereinigung EV. Mitteilungen* 2000, S. 66-68.

Held 1992 — Held, Jutta, „Die Malerei des 17 Jahrhunderts". In: Hänsel, S., Karge, H, *(Hrsg.), Spanische Kunstgeschichte,* Bd. II. Berlin 1992, S. 47-62.

Hellwig 1992 — Hellwig, Karin, „Kunstliteratur in Spanien 1600-1700". In: Hänsel, S., Karge, H, *(Hg), Spanische Kunstgeschichte, Bd. II.* Berlin, 1992, S. 79-103.

Hellwig 1996 — Hellwig, Karin, *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert.* Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1996.

Hering 2000 — Hering, M.H.Bernd, *Weiße Farbmittel.* Fürth 2000.

Hermens 1998 — Hermens, Erma, Wallert, Arie, „The Pekstok Papers: Lake Pigments, Prisons and Paint-mills". In*: Looking through Paintings.* London, Archetype Publications, 1998, S. 269-294.

Hidalgo 1693 — *García Hidalgo, José*, *Principios para estudiar el noblísimo y real Arte de la Pintura.* Marquez de Lozoya, Sánchez Cantón, R.-Monino (Hrsg.). Madrid 1693.

Hochmann 1992 — Hochmann, Michel, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628).* Rom, Ècole Française de Rome, Palais Farnèse, 1992.

Hoeniger 1991 — Hoeniger, Cathleen, „The identification of blue pigments in early sieness paintings by color infrared photography". In: *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 30, Nr. 2, 1991.

Hoffmann 1998 — Hoffmann, Lothar (Hrsg.), Fachsprachen, Berlin, de Gruyter, 1998.

Holanda 1563 — Holanda, Francisco de, *De la Pintura antigua seguido de „El diálogo de la Pintura".* (Hrsg.) F.J.Sánchez . Spanische Ed. v. Manuel Denis 1563. Madrid, Visor Libros, 2003.

Hollanda, Ed. 1899 — Hollanda, Francisco de (1538), *Vier Gespräche über die Malerei,* Übers. Von Joaquim de Vasconcellos. Wien, Verlag Carl Graeser, 1899.

Hollanda, Ed. 1998 — Hollanda, Francisco de (1538), *Diálogos em Roma, Conversations on Art with Michelangelo Buonaroti,* Grazia Dolores Folliero-Metz (Hrsg.). Heidelberg, Universitätsverlag C.Winter, 1998.

Holt 1972 — Elizabeth G. Holt, *Storia documentaria dell'arte. Dal Medioevo als XVIII secolo.* Mailand 1972.

Hönig 1982 — Hönig, Hans-G., Kussmaul, Paul, *Strategie der Übersetzung.* Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1982.

Hoppe 2003 — Hoppe, Stephan, *Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas, 1580-1770.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.

Hübner 1712 — Hübner, Johann, Curieuses Natur-Kunst-Gewerk und Handlungs-Lexicon. Leipzig 1712.

Huerta 2001 — Huerta Huerta, Pedro Luis, „Notas sobre el ratablo mayor de la catedral de Palencia". In: *Pátina,* Sep.2001, Epoca II, No.10 und 11. Madrid, Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid 2001.

Iñíguez/Sánchez 1985 — Angulo Iñíguez, Diego, Pérez Sánchez, Alfonso, „Pachecos zeichnerisches Werk in *A Corpus of Spanish Drawings,*1985.

Jakobi 1999 — Jakobi, Edmund, *Die visuelle Geschichte der Kunst*. Hildesheim, Gerstenberg, 1999.

Justi 1903 — Justi, Carl, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert.* Essen, Phaidon, Emil Vollmer Verlag, 1903.

Kamen 1980 — Kamen, Henry, *Die Spanische Inquisition, Verfolgung und Vertreibung.* München, Wilhelm Heyne Verlag, 1980.

Kanz 1998 — Kanz, Roland, „Capriccio und Groteske". In*: Mai, Ekkehard /Joachim Rees (Hrsg.), Kunstform Capriccio,* Kunst-wissenschaftliche Bibliothek, Band 6. Köln, Walter König, 1998.

Kellenbanz 1974 — Kellenbanz, Hermann, *Handelsbräuche des 16. Jahrhunderts. Das Meder'sche Handelsbuch(* Band 1, 1568-1605*),* Band 2: 1606-1621). Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1974.

Kellenbenz 1977 — Kellenbanz, Hermann, *Schwerpunkte der Kupferproduktion und des Kupferhandels in Europa 1500-1650.* Köln, Böhlau Verlag, 1977.

Keller 1990 — Keller, Jörg, *Haie, Biologie und Verhalten.* Hamburg, Jahr-Verlag, 1990.

Kemp 1997 — Kemp, Martin, *Der Blick hinter die Bilder, Text und Kunst in der italienischen Renaissance.* Köln, DuMont, 1997.

Khandekar 2001 — Khandekar, Narayan, Schilling, Michael, „A technical examination of a seventeenth-century polychrome sculpture of St. Gines de la Jara by Luisa Roldan". In*: Studies in Conservation* 46, 2001, S.23-34. IIC.

Kindlers Malerei-lexikon 2005 — *Kindlers Malereilexikon*, [CD-ROM] Digitale Bibliothek Sonderband. Berlin, Direktmedia, 2005.

Klemm 1999 — Klemm, Christian, «L'itinéraire de Joachim von Sandrart. Carriére et témoignage d'un peintre allemand». In: *Paix de Westphalie, L'Art entre la Guerre et la Paix.* Musée du Louvre, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Paris, Kliensieck, 1999.

Knoller 1786 — Knoller, Martin, „Die Gedanken eines Erfahrenen auf dem schweren Weg der Wissenschaft à la Fresque zu malen, von einem ehemaligen Mitgleid der Gesellschaft Arkadien" (1768). In: Mora/Philippot *The conservation of mural painting,* 1977, S. 399-408.

Koller 1988 — Koller, Manfred, *„Das Staffeleibild der Neuzeit".* In: Kühn *et al.* (Hrsg.)(1988) *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken* Band1. Stuttgart, Reclam, 1988, S. 261-434.

Koller 1990 — Koller, Manfred, „Wandmalerei der Neuzeit". In: Knoepfli *et al.* (Hrsg.) (1990) *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken* Band 2*.* Stuttgart, Reclam, 1990, S. 213-398.

Koschatzky 1980 — Koschatzky, Walter, Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Salzburg, Residenz Verlag 1980.

Krischel 2002 — Krischel, Roland, „Zur Geschichte des venezianischen Pigmenthandels: Das Sortiment des Jacobus de Benedictis à coloribus“. In*: Wallraf-Richartz-Jahrbuch* LXIII 2002. Köln, 2002, S. 93-158.

Krünitz 1773 — Krünitz, Johann Georg, *Krünitz's ökonomisch-technologische Enzyclopädie oder allgemeines System* […]. Berlin, Joachim Pauli, 1773-1858.

Krüssmann 1979 — Krüssmann, Gerd, *Die Bäume Europas.* Verlag Paul Parey, Berlin und Hamburg, 2.Auflage, 1979.

Kudla 1999 — Kudla, Hubertus, Lexikon der lateinischen Zitate. München, Beck, 1999.

Kühn 1968 — Kühn, Hermann, „Lead-Tin Yellow”. In: *Studies in Conservation*, 13 (1968), S. 7-33.

Kühn 1988 — Kühn, Herrmann, „Farbmaterialien. Pigmente und Bindemittel„.In: Kühn *et al.* (Hrsg.)(1988) *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken,* Band1, S. 7-54.

Kühn 1993 a — Kühn, Hermann, „Lead-Tin Yellow”. In: Ashok Roy *(Hrsg.), Artists Pigments a Handbook of their history an Characteriscis,* Band 2. Washington/New York/Oxford 1993, S. 83-112.

Kühn 1993 b — Kühn, Hermann, „Verdigris and Copper Resinate”. In: Ashok Roy *(Hrsg.), Artists Pigments a Handbook of their History and Characteristics,* Band 2. Washington 1993, S. 131-158.

Kunsthistorisches Institut der Freien Uni.Berlin 2007 — Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin (Hrsg.), *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Historienmalerei, Porträt, Landschaftsmalerei, Genremalerei, Stilleben.* [CD-ROM] Digitale Bibliothek 158, Directmedia, Berlin 2007.

Larochelle 2005 — Larochelle, Sophie, *Historiographie des matériaux et instruments du dessin à la Renaissance de Joseph Meder à Annamaria Petrioli Tofani*. Université Laval, Canada, Faculté des Lettres, Maîtrise en histoire de l'art, 2005.

Lavallée 1949 — Lavallée, Pierre, *Les Techniques du Dessin*. Paris, van Oest, d'Art et d'Histoire, 1949.

Lebrun 1635 — Lebrun, Pierre, „Récueuil des Essaiers des Merveilles de la Peinture“, In Merifield, P., *Original Treatises on the Arts of Painting.* New York, Dover Publicarions, 1967, S. 761-841.

Lemery 1697 — Lemery, Nicolas, *Cours de chymie, oder der vollkommene Chymist*… (1697). Dresden, Johann Jacob Wincklern 1698.

Lemery 1716 — Lemery, Nicolas, *Dicctionnaire, ou traité des drogues simples* 3. Ausgabe. Amsterdam 1716.

Lemery 1717 — Lemery, Nicolas, Pharmacopée universel, 3. Ausg., Amsterdam 1717.

Lemm 1996 — Lemm, Robert, *Die Spanische Inquisition.* München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996.

Lexikon der Antike 1999 — *Lexikon der Antike*, J. Irmscher (Hrsg). Digitale Bibliothek Bd.18. Direktmedia Berlin 1999.

Lleal 2000 — Lleal, Coloma, *Historia de la lengua española.* Universitat de Barcelona 2000.

López 1961 — López-Obrero Castiñeira, Ángel, *Estudio crítico sobre las pinturas murales de Palomino en los Santos Juanes y Desamparados, de Valencia.* Bujalance 1961.

López 1988 — Felix Delgado López, „Juan de Baeza y las pinturas de Vicente Carducho”. In: *Locus Amoenus* 4, 1988-1999, S.186-200.

López 1997 — Delgado López, Félix, *El Claustro animado: las pinturas de Vicente Carducho en la Cartuja del Paular, precisiones a la singularidad del encargo e iconografía,* Treball de recerca, Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona 1997.

López 1999 — Delgado López, Félix, *Precisiones iconográficas a dos cuadros pintados por Vicente Carducho en la cartuja del Paular.* Madrid, Scala Dei, La Morera de Montsant, 1999.

Lorenzo 1979 — Lorenzo Sanz, Eufemio, *Comercio de España con América en la época de Felipe II, Bd. I, Los Mercaderes y el Tráfico Indiano*. Simancas, Institución Cultural Simancas, 1979.

Lozoya 1962 — Lozoya, Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de, *Cinco lienzos de Vicente Carducho documentados en el museo de Segovia.* Segovia, Instituto Diego de Colmenares, 1962.

Luque 2000 — Bernier Luque, Juan, Aguilar Priego, Rafael, *Acisclo Antonio Palomino, estudio biográfico y crítico.* Bujalance, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Bujalance, 2000.

Machamer 2001 — Machamer, Peter, „Die philosophische und wissenschaftliche Revolution und das Zeitalter des Barock". In: Peter J. Burgard (Hrsg.*), Barock: neue Sichtweisen einer Epoche.* Wien, Böhlau Verlag, 2001.

Mai 1998 — Mai, Ekkehard, Rees, Joachim, *Kunstform Capriccio, Kunst-wissenschaftliche Bibliothek, Band 6.* Köln, Walter König, 1998.

Mancini 1996 — Mancini, Matteo, „I colori della bottega. Sui commerci di Tiziano e Orazio Vecellio con la corte di Spagna". In: *Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura,* VI-1996, n.11. Bulzoni Editore 1996, S. 163-179.

Marichal 2007 — Marichal, Carlos, „Mexican Cochineal and the European Demand for American Dyes, 1550-1860". In: *From silver to cocaine. Latin American Commodity Chains and the Building of the World Economy, 1500-2000.* Duke University Press 2007, S. 76-92.

Marín 1923 — Rodríguez Marín, Francisco, *Francisco Pacheco maestro de Velázquez.* Madrid 1923.

Maroto 1991 — Maroto, Pilar Silva, „La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez". In: *Velázquez y el arte de su tiempo.* Madrid CSIC, 1991, S. 309-320.

Martín 1953 — Martín González, Juan José, „La policromia en la escultura castellana". In: *AEA,* 26, *1953, S.295-312, Escultura barroca castellana.* Madrid 1953.

Martín 1991 — Martín Gonzales, Juan José, *Escultura barroca en España 1600 – 1700.* Manuales Arte Catedra, Madrid 1991.

Martín 1993 — Martín Gonzalez, Juan José, *El Artista en la sociedad española del siglo XVII.* Madrid, Cátedra, Ensayos Arte, 1993.

Martin *et.al*. 1992 — Martin, E, Sonoda, N., Duval, E, „Contribution a l'étude des préparations blanches des tableaux italiens sur bois". In: *Studies in Conservation* 37, 1992, S. 82-92.

Martin *et.al*. 1995 — Martin, E., Duval, A., Eveno, M., „Une famille de pigments verts mal connue*". In*: *Techné* No.2, 1995. Paris, Laboratoire de recherche des mussées de France, 1995.

Martínez 1788 — Martínez, Francisco, *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes. Diccionario de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado.* Madrid, Viuda de Escribano (Faksimile, Malaga, 1989).

Martínez 1932 — López Martínez, Celestino, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán.* Sevilla 1932.

Martínez 1981 — Martínez de Sousa, J., *Diccionario de tipología y del libro, 2.Ed.* Madrid, Paraninfo, 1981.

Martínez 1997 — Carrilero Martínez, Ramón, Ordenanzas de Albacete del siglo XVI, edición crítica y estudio documental. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1997.

Martínez, Ed. 1988 — Martínez, Jusepe, *Discursus practicables del noblísimo arte de la pintura.* Julián Gallego (Hrsg.). Madrid, Akal, 1988.

Martínez, Ed. 2006 — Martínez, Jusepe, *Discursus practicables del noblísimo arte de la pintura.* M.E.Enrique Ara (Hrsg.). Madrid, Cátedra, 2006.

Massing 1998 — Massing, Ann, „French Painting Technique in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries and De la Fontaine's Académie de la Peinture (Paris 1679)". In: *Looking through Paintings.* London, Archetype Publications, 1998, S. 319-390.

Matthew 2002 — Mattehew, Louisa C., „Vendecolori a Venezia: the reconstruction of a profession“. In: Burlington Magazine CXLIV/1196 (2002), S. 680-686.

Mayer 1911 — Mayer, August Liebmann *Die Sevillaner Malerschule.* Leipzig, 1911.

Mayer 1942 — Mayer, Augusto, *Historia de la pintura española.* Madrid 1942.

McKim 1994 — McKim-Smith, „Spanish Polychrome Sculpture and its Critical Misfortunes”. In: *Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in US Collections*. Suzanne Stratton (Hrsg.). New York 1994.

McKim *et.al.* 1988 — McKim-Smith, Gridley/Andersen-Bergdoll, Greta/Newman, Richard, *Examinating Velázquez.* New Haven/London, Yale University Press, 1988.

Melida 1887 — Melida, T.R., *Vocabulario de términos de arte.* Madrid 1887.

Menéndez 1940 — Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de las Ideas estéticas en España*. 5 Bände. Madrid 1940.

Mentijano 2002 — Mentijano García, Juan María, *Giorgo Vasari y la formación de un vocabulario artistico*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.

Merrifield 1967 — Merrifield, M. P., *Original Treatises on the Arts of Painting.* London (1849), 2.Auflage. New York 1967.

Meyer 1888 — *Meyers Konverstations-Lexikon.* Digitale Ausgabe (www.meyers-konsversations.lexikon.de), (2008).

Mez de Braidenbach 1670 — Mez de Braidenbach, Nicolás, Diccionario muy copioso de la lengua española y alemana hasta agora nunca visto, sacado de diferentes autores [...]. Wien, Juan Diego Kürner, 1670.

Mildner-Flesch 1983 — Mildner-Flesch, Ursula, „Das Decorum“. In: *Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum, Band 5.* Sankt Augustin, Verlag Hans Richarz, 1983.

Möhn 1988 — Möhn, Dieter, „Die deutschen handwerklichen Fachsprachen und ihre Erforschung. In: *Fachsprachen Bd.1, Handbücher zur Sprach und Kommunikationswissenschaft.* Berlin, New York, Gruyter, 1988, S. 1020-1039.

Möhn/Pelka 1984 — Möhn, Dieter, Pelka, Roland, *Fachsprachen, eine Einführung.* Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1984.

Montoro 1941 — Llorens Montoro, Juan Vicente, *Antonio Palomino i la Pietat valenciana del segle XVII, Estudi iconogràfico-contextual*, Collection Politècnica.Valencia, Instituto Alfons el Magnànim, Valencia 1990.

Mora/Philippot 1984 — Mora, Laura, Mora Paolo, Philippot, Paul, *The conservation of wall painting.* London, Butterworth, 1984.

Mora-Figueroa 1998 — Mora-Figueroa, Dagmar de, „Las plantas barrilleras y sus usos industriales“. In: *Felipe II, Los ingenios y las máquinas. Ingenería y obras públicas en la epoca de Felipe II*. Ministerio de Fomento, Iberola, 1998, S. 310-317.

Morán 1997a — Morán Turina, Miguel, „El rigor del tratadista: Palomino”. In: Moran/Portús (Hrsg.) *El arte de mirar.* Madrid, Istmo, 1997, S. 175-194.

Morán 1997b — Morán Turina, Miguel, „Aqui fué Troya (de buenas y malas pinturas, de algunoa entendidos y otros que no lo eran tanto)”. In: Moran/Portús (Hrsg.) *El arte de mirar.* Madrid 1997, S. 93-116.

Morán 1997c — Morán Turina, „Los gustos pictóricos en la corte de Felipe III”. In*: El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez.* Madrid, Istmo, 1997, S. 13–29.

Moya 1989 — Barrio Moya, José Luis, „Nuevas noticias de Antonio Palomino“. In: *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Córdoba, Año 60 (1989), Nr. 117, S. 399-404.

Mulcahy 1987 — Mulcahy, Rosemarie, „Federico Zuccaro and Philip II: the reliquary altars fort he basilica of San Lorenzo de el Escorial”. In*: The Burlington Magazine,* 129, 1987, S. 502- 509.

Muller 1959 — Muller, Priscilla, *Francisco Pacheco: His Development As a Painter (*Hispanic Society of America), Thesis (M.A.). New York, New York University, 1959.

Muro 1932 — Muro Orejón, Antonio, „Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII". In: *Documentos para la historia de Arte en Andalucía,* IV. Sevilla 1932.

Muro 1935 — Muro Orejón, Antonio, „Pintores y doradores". In: *Documentos para la historia de Arte en Andalucía*, VIII. Sevilla 1935.

Neuschäfer 2001 — Neuschäfer, Hans-Jörg, *Spanische Literaturgeschichte, zweite erweiterte Auflage.* Stuttgart/Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2001.

Nuñez 1615 — Nuñez, Felipe, *Arte poetica, e da pintura e symetria, com principios da perspectiva.* Lissabon 1615.

Nuño 1981 — Gaya Nuño, Juan, *Vida de Acisclo Anonio Palomino: el historiador, el pintor: descripción crítica de sus obras*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1981.

Olmos 1966 — Emilio Aparicio Olmos, *Palomino: su arte y su tiempo.* Valencia 1966.

Ordenanzas Málaga 1611 — *Ordenanzas de la muy noble y muy leal ciudad de Málaga, 1611*. Malaga, Excm. Ayuntamiento de Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1996 (Faksimile).

Orellana 1755 — Orellana, Francisco Vicente, *Tratado de Barnices y Charoles, enmendado y añadido en esta segunda impression* de muchas curiosidades, y aumentado al fin con otro de Miniatura para aprender facilmente a pintar sin maestro, y secreto para hacer los mejores Colores, el Oro bruñido y en Concha. Francisco Vicente Orellana (übers.). Valencia, Joseph Garcia, 1755.

Orso 1997 — Orso, Steven N., „Rubens on Carducho? Notes on a problematic source". In: *Gazette des Beaux-Arts,* Paris 139, 1997, Juli-Aug. Paris 1997.

Ortega 2005 — Rodríguez Ortega, Nuria, *Maneras y facultades en los tratados de F. Pacheco y V. Carducho: tesauro terminológico-conceptual.* Málaga, Universidad de Málaga, 2005.

Osdoba 2001 — Osdoba, Yvonne, *Lexikalische und semantische Untersuchungen zur spanischen Internetfachsprache.* Magisterarbeit, Friedrich Schiller Universität Jena, Philosophische Fakultät, Institut für Romanistik 2001.

Oudin 1607 — Oudin, César, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle.* Paris, Marc Orry, 1607.

Pacheco 1599 — Pacheco, Francisco, *Libro de descripcion de verdaderos retratos de illustres y memorables varones.* Sevilla 1599.

Pacheco 1638 — Pacheco, Francisco, *Tratado de la Pintura en tres libros, por Francisco Pacheco, vezino de Sevilla*, Manuskript von 1638, Instituto Valencia de Don Juan in Madrid.

Pacheco 1649 — Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas. Descrívense los homvres eminentes que ha avido en ella así antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminación, y estofado; del pintar al fresco, de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas, por Francisco Pacheco, vezino de Sevilla. Año 1649. Con Privilegio. En Sevilla, por* Simon Faxardo, *impressor de libros, a la Cerrajeria.*

Pacheco 1866 — Pacheco, Francisco, Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descríbense los hombres eminentes que ha habido en elle … / por Francisco Pacheco. 2..ed….fielmente copiada de la primera que dió a la estampa su autor en Sevilla en el año de 1649, dirígela G. Cruzada Villaamil, Madrid, Mauel Galiano, 1866.

Pacheco 1956 — Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura; edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638, Preliminar notas e índices de F.J. Sánchez* Cantón. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1956.

Pacheco 1968 — Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura.* Barcelona, Las Ediciones del Arte, 1968.

Pacheco 1982 — Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura.* Barcelona Las Ediciones del Arte, 1982 (Nachdruck der Ausgabe von 1968).

Pacheco 1985 Pacheco, Francisco, *Libro de Descripción de Verdaderos retratos de Ilustres y Memorbles Varones.* Sevilla, Piñeda, 1985.

Pacheco 1986 Pacheco, Franciso, *L'Art de la peinture, présentation et traduction de l'espagnol.* Fallay d'Este, Lauriane (übers.) Paris, Klincksieck, 1986.

Pacheco 1990 Pacheco, Francisco, *El Arte de la Pintura,* Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Catedra, 1990 (Dissertation).

Pagés 1902-31 Pagés, Aniceto de, *Gran diccionario de la lengua castellana, autorizado con ejemplos de buenos escritores antiguos y modernos* [...]. Continuado y completado por José Pérez Hervás. Madrid 1902-31, (Band 1, 1902–Band 5, 1931).

Palacios 1706 Palacios, Felix, *Palestra pharmaceutica chymico-galenica.* Madrid, García Infançon, 1706.

Palet 1604 Palet, Juan, Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa [...]. Dictionaire tres ample de la langue espagnole et françoise. Paris, Matthieu Guillemot, 1604.

Palomino 1715 Palomino, Antonio, *El Museo Pictorico y Escala Optica. Tomo I. Theorica de la Pintura, en que se describe su Origen, Essencia, Especies, y Qualidades, con todos los demás Accidentes, que la enriquezen, e ilustra. Y se prveban, con demonstraciones, Mathematicas, y Filosoficas, sus mas radicales Fundamentos. Dedicale a la catolica, sacra, real magestad de la reyna nuestra señors Dña Isabel Farnesio. Dignissima esposa de nuestro catolico Monarca don Felipe Quinto, por mano del excelentissimo sñor marqués de Santa-Cruz, Mayordormo Mayor de su Magestad. Su mas humilde criado D.Antonio Palomino de Castro, y Velasco. Con privilegio. En Madrid Por Lucas Antonio de Bedmar, Impressor del Reyno &c. Año 1715. Vendese en la Casa de Don Joseph de Villar y Villanueva, Mercader de Libros, y Curial de Roma, en la Calle de Toledo, junto al Colégio Imperial della Corte.*

Palomino 1724 Palomino, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Optica. Tomo segundo. Practica de la Pintura en que se trata de el Modo de Pintar á el Olio, Temple, y Fresco, con la resolucion de todas las dudas, que es su manipulacion pueden ocurrir. Y de la Perspectiva comun, la de Techos, Angulos, Teatros, y Monumentos de Perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la direccion, y documentos para las Ideas, o Assumptos de las Obras, de que se ponen algunos exemplares. Dedicale a la catholica, sacra, real Magestad de el Rey nuestro Señor, Don Luis Primero, (que Dios gvarde), por mano de el excelentissimo señor Marqués de Villena, Dignisimo Mayordomo Mayor de su Magestad; su mas humilde criado Don Antonio Palomino Velasco, Pintor de Camara de su Magestad. Con Pivilegio. En Madrid Por la Viuda de Juan Garcia Infancon. Año 1724.* Vendese en casa de Francisco Laso, Mercader de Libros. Frente de las Gradas de San Phelipe el Real. (Enthält auch Band 3: *El parnaso español pintoresco laureado*).

Palomino 1739 Palomino, Antonio, *An account of the lives and works of the most eminent spanish painters, sculptors and architects* […]. London, Sam Harding, 1739.

Palomino 1742 Palomino, Antonio, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles. Translated from the suaeum Pictorium of Palomino Velasco.* London, Woodfall, a costa de Claude du Cosc & Guillermo Darres, 1742.

Palomino 1744 Palomino, Antonio, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles. Que con sus heroycas obras, han iustrado la nación.* London, Hernrique Woodfall, 1744.

Palomino 1749 Palomino, Antonio, *Histoire abregée des plus fameux peintres, sculpteurs et achitectes espagnols: Avec une description exacte de leurs oeuvres, & de celles des etragers que se voyent dans le même royaume.* Paris, Delaguette, 1749.

Palomino 1781 Palomino, Antonio, *Leben aller spanischen Mahler, Bildhauer und Baumeister welche sich in Spanien durch ihre Werke berühmt gemacht haben, ins deutsche übersetzt und mit dem Leben des berühmten Raphael Mengs vermehrt.* Dresden, Hilschersche Buchhandlung, 1781.

Palomino 1796 — Palomino, Antonio, *El museo pictorico, y escala óptica: Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades, con todos los demas accidentes que la enriquecen é ilustran. Y se prueban con demonstraciones matematicas y filosoficas sus mas radicales fundamentos.* Antonio de Sancha.

Palomino 1797 — Palomino, Antonio, *Museo pictórico y escala óptica, práctica de la pintura, en que se trata del modo de pintar á el olio, temple, y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación lueden ocurir y de la perspectiva comun, la de techos, ángulos, teatros, y monumentos de perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la direccion y documentos para las idesas ó asuntos de las obras de que se ponen algunos exemplares*. Antonio de Sancha.

Palomino 1936 — Palomino, Antonio, *El Parnaso español pintoresco laureado*, 1724. Madrid, C. Bermejo, 1936.

Palomino 1944 — Palomino, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica por Don Antionio Palomino de Castro y Velasco.* Buenos Aires, Poseidon Verlag, 1944, (ohne Band 3).

Palomino 1947 — Palomino, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica.* Madrid, Aguilar, 1947.

Palomino 1986 — Palomino, Antonio, *Vidas*, Ayala Mallory, Nina (Hg), Madrid, Alianza, 1986.

Palomino 1987 — Palomino, Antonio, *Lives of the eminent spanish Painters and sculptors / by Antonio Palomino*, Ayala Mallory, Nina (übers.), Cambridge, University Press Cambridge, 1987.

Palomino 1988 — Palomino, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica / Antonio Palomino de Castro y Velasco; prólogo de Juan Ceán y Bermudez* (Nachdruck der Ausgabe von 1947 in 3 Bänden). Madrid, Aguilar, 1988.

Palomino 1992 — Palomino, Antonio, *Viata celo mai ilustri pictori si sculproti spanioli*. Biblioteca de arta, 535. Bukarest, Busuioceanu, O., Ionescu, A., (übers.) L. Editua Meridiane, 1992.

Palomino 2008 — Palomino, Antonio, *Vida de don Diego Velázquez de Silva,* (Auszug aus El Parnaso español pintoresco de los lauresdos). *Morán Turina, José Miguel (Hg.),* Fuentes de arte. Madrid, Akal, 2008.

Paravicino 1641 — Paravicino, H.V., Obras Pósthumas. Madrid 1641.

Pastor Frechoso 1993 — Pastor Frechoso, Félix Francisco, *Boticas, boticarios y materia médica en Valladolid (siglos XVI y XVII).* Junta de Castilla y León, Consejería de cultura y Turismo, 1993.

Percival 1591 — Percival, Richard, *Bibliothecae Hispanicae pars altera. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine.* Londres, John Jackson y Richard Watkins, 1591.

Pereira Salas 1965 — Pereira Salas, Eugenio, *Historia del arte en el reino de Chile*, Santiago, Universidad de Chile, 1965

Pérez 1997 — Falcón Pérez, María Isabel, *Ordenanzas y otros documentos complementarios relativos a las Corporaciones de oficio en el reino de Aragón en la Edad Media.* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997.

Pérez de Vargas 1587 — Pérez de Vargas, Bernardo, *De Re Metalica en la qual se tratan muchos y diversos secretos del conocimiento de toda suerte de minerales.* Madrid 1587.

Pérez Sánchez 1975 — Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, *Spanische Meisterzeichnungen von el Greco bis Goya.* München, Schuler Verlagsgesellschaft, 1975.

Pérez Sánchez 1996 — Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura Barroca en España.* Madrid, Manuales de Cátedra, 1996.

Pernety 1757 — Pernety, Antoine Joseph, *Dictionnaire Portatif de Peinture, Sculpture et Gravure*. Paris, Bauche, 1757, (Minkoff Reprint, Genf 1972).

Philippot 1972 — Philippot, Paul, *Die Wandmalerei, Entwicklung, Technik, Eigenart.* Wien, Anton Schroll & Co., 1972.

Pierer 1845 — Pierer, H.A., *Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit oder neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe.* Altenburg 1845.

Pitzen 1991 — Pitzen Christoph, *Die Modifizierung von Glutinleimen.* Diplomarbeit der Fachhochschule Köln, Fachbereich Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut, Studiengang Möbel/Holz 1991 (Diplomarbeit).

Plinius, Ed. 1997 — Plinius Secundus d.Ä., *Naturkunde,* Roderich König und Gerhard Winkler (Hrsg. u.übers.). Darmstadt, Wissenschaftliche. Buchgesellschaft, 1997.

Po-chia Hsia 1998 — Po-chia Hsia, Ronnie, *Gegenreformation, Die Welt der katholischen Erneuerung 1540-1770.* Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1998.

Pomet 1717 — Pomet, Peter, *Der aufrichtige Materialist und Specerey-Händler.* Leipzig 1978, Neudruck der Ausgabe 1717.

Pomet 1750 — Pomet, Pierre, *Histoire génerale des drogues, o.O.*, ca. 1750.

Pons 1998 — Salort Pons, Salvador, *Historia del Arte: Reflexiones sobre el arte de la pintura después del Concilio de Trento: "La copia de los pareceres" de Francisco de Braganza y Vicente Carducho, "braguetone" de Felipe IV.* Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 1998.

Portús 1997a — Portús Pérez, Javier, „Cuando no hay palabras: El 'no sé qué' y otras fórmulas de lo inefable". In: Portús/Moràn (Hg), *El arte de mirar*. Istmo, Madrid 1997, S. 157-173.

Portús 1997b — Portús Pérez, Javier, „Entre el divino artista y el retratista alcahuete: el pintor en el teatro". In: Moran/Portús (Hrsg.) *El arte de mirar.* Istmo, Madrid 1997, S. 131-155.

Portús 1997c — Portús Perez, Javier, „Público, pùblicos e imágenes". In: Moran/Portús (Hrsg.) *El arte de mirar.* Madrid 1997, S. 83-92.

Portús 1999 — Portús Pérez, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega.* Nerea, Hondarriba 1999.

Pozzo 1709 — Pozzo, Andrea, Perspectiva pictorum atque architectorum / Der Mahler und Baumeister Perspectiv (Band 2) *Kurze Anweisung zum Fresco-Malen*. Augsburg 1709.

Pozzo 1909 — Pozzo, Andrea, „Jesuiten Perspektive" (1642). In: Berger 1909, S. 81-85.

Rahn 1991 — Rahn-Koltermann, Gudrun *et al.*, „Zur Kenntnis basischer Kupferacetate". In: *Zeitschrift für Naturforschung B*, Bd.46, 1991 S. 1020-1024.

Rahn 1993 — Rahn-Koltermann, Gudrun et. al., „Grünspan" In*: Naturwissenschaftliche Rundschau.* 46.Jg. Heft 6/1993.

Rallo/Parra 1998 — Rallo, Carmen, Parra, Enrique, *Hispano-muslim wall paintings*. IIC Congress 1998 Dublin.

Ramells 2005 — Ramells, Carme, „Las minas de dibujo de pigmento Negro-gris. Descripción y análisis" In: *Investigación en Conservación y Restauració. Grupo Español IIC 2005.* Barcelona, 2005, S. 67-73.

Rejón de Silva 1788 — Rejón de Silva, Diego Antonio, *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores.* Murcia, Novograf, 1985 (Faksimile).

Richter 2005 — Richter, Mark, Schäfer, Stefan, van Loon, Anne, „El tratado Arte de la Pintura de Francisco Pacheco y su influencia en la técnica de ejecución de las encarnaciones en la escultura alemana del siglo XVIII: primeroa resultados obtenidos de análisis ananzados realizados en micromuestras". In: *Investigación en Conservación y Restauració. Grupo Español IIC 2005.* Barcelona 2005, S. 225-234.

Rivera 1997 — Rivera, J., Avila, A., Martín Ansón, M.L., *Manual de técnicas artísticas.* (Historia 16). Madrid 1997.

Roca 1871 — Roca y Delgado, Mariano de la, *Arte de la pintura, su antigüedad y granzedas / por Francisco Pacheco; extracto y enriquecido con un tratado nuevo para saber limpiar y restaurar las pinturas*. Madrid, Libreria de León Pablo Villaverde, 1871.

Roca 1880 — *Compilacion de todas las prácticas de la pintura desde los antiguos griegos hasta nuestros dias : Contiene los tratados de pintar al temple, al aguazo, al fresco, al óleo, curiosidades y secretos accesorios á la pintura y dorar á mate, modo de pintar los escudos de armas, y la simetria del cuerpo humano / escritos en 1724, por D. Antonio Palomino de Castro y Blasco...: y los del encausto y cera, en 1744, por Mr. le comte de Caylus ; esmalte, pastel en 1767, por Mr. de Piles ; miniatura, en 1822, por Mr. Mansion,... traducidos libremente y originales, los de aguada, limpieza forracion y restauracion de las pinturas al óleo*, Mariano de la Roca y Delgado, Madrid, D. Leon P. Villaverde,1880,.

Rodríguez 1991 — García Rodríguez, José Carlos, *Francisco Pacheco: pintor, poeta y tratadista de arte.* Sanlúcar de Barrameda, Los Cuatro Vientos, 1991.

Rodríguez de la Flor 2002 — Rodríguez de la Flor, Fernando, *Barroco, Representación e Ideología en el Mundo Hispanico (1580-1680).* Madrid, Cátedra.

Rodríguez Marín 1923a — Rodríguez Marín, Francisco, *Francisco Pacheco, maestro de Velazquez.* Madrid 1923.

Rodríguez Marín 1923b — Rodríguez Marín, Francisco, *Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII.* Madrid 1923.

Rodríguez Ortega 2005 — Rodríguez Ortega, Nuria, *Maneras y facultades en los tratados de Francisco Pacheco y Vicente Carducho. Tesauro terminológico-conceptual.* Málaga, Universidad de Málaga, 2005.

Rodríguez Simón 2001 — Rodríguez Simón, Luis Rodrigo, „La Virgen con el Niño adorada por Santos y Angeles de Pedro Atanasio Bocanegra. Estudio técnico". In*: Pátina,* Sep.2001, Epoca II, No.10 und 11. Madrid, Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid 2001.

Roig/Bosch 2000 — Roig Picazo, Pilar, Bosch Reig, Ignacio, *Restauración de Pintura mural aplicada a la basílica de la virgen de los Desamparados de Valencia 1999-2000.* Universidad Politécnica de Valencia 2000.

Roja *et al.* 2005 — de la Roja, José Manuel, San Andrés, Margarita, Sancho Cubino, Natalia, „Tintas de verdigrís: síntesis, envejecimiento y valoración de sus efectos sobra papel" In: *Investigación en Conservación y Restauració. Grupo Español IIC 2005.* Barcelona, 2005, S. 75-82.

Rojo Vega 1996 — Rojo Vega, Anastasio, El siglo de oro: inventario de una época. Valladolid, Junta de Castilla y Léon, 1996.

Römpp 1989-1992 — Falbe, Regitz, *Chemie Lexikon.* Georg Thieme Verlag Stuttgart-New York 1989-1992.

Römpp 1998 — Zörll, *Römpp, Lexikon, Lacke und Druckfarben*. Stuttgart-New York, Georg Thieme Verlag, 1998.

Roosen-Runge 1988 — Roosen-Runge, Heinz, „Buchmalerei" In: Kühn *et al.* (Hrsg.)(1988) *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken* Band 1. Stuttgart, Reclam, 1988, S. 55-124.

Roquero 1998 — Roquero, Ana, „Materias tintóreas en la época de Felipe II". In*: Felipe II, Los ingenios y las máquinas. Ingenería y obras públicas en la epoca de Felipe II.* Iberola, Ministerio de Fomento, 1998.

Rosal 1601-1611 — Rosal, Francisco del, *Origen y etymología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana. Obra inédita de el Dr. Francisco de el Rosal, médico natual de Córdova, copiada y puesta en claro puntualmente del mismo manuscrito original, que está casi ilegible, e ilustrada con alguna[s] notas y varias adiciones por el P. Fr. Miguel Zorita de Jesús María, religioso augustino recoleto.* Biblioteca Nacional de Madrid, Manuskript Ms. 6929.

Rothe 2002 — Rothe, Peter, *Gesteine.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.

Roy 1993 — Ashok, Roy, *Artists' Pigments, A Handbook of the History and Characteristics, Vol. 2.* 1993.

Roy/Berrie 1998 — Roy, Ashok, Berrie, Barbara H., „A new Lead-based Yellow in the Seventeenth Century*".* In: *History, Materials and Studio Practice. IIC Congress, Dublin 1998.* London 1998, S. 160-165.

Ruiz-Mateos 1994 — Ruiz-Mateos, M. Dolores Ruiz de Lacanal, „Francisco Pacheco y la restauración". In: *Laboratorio de Arte*, 7, 1994, Rev. Del Dept. De Historia del Arte. Sevilla, Universidad de Sevilla 1994, S. 319-325.

Salazar 1928 — Salazar, Concepción, „El testamento de Francisco Pacheco". In: *Archivo Español de Arte y Arquelogía*, 1928, S.155-160.

Salinero 1968 — Salinero, F. García, *Lexico de los Alarifes de los Siglos de Oro.* Madrid, Real Academia Española, 1968.

San Miguel 1988 — Natividad Galindo San Miguel, „Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino", In: *Archivo Español de arte*, Madrid , Bd. 61, 1988, Nr. 242, S.105-114.

Sánchez /Morán 1999 — Sánchez Quevedo, I., Morán Turina, M., *Pintura y Sociedad en la España de Velázquez, Documentos y Comentarios.* Madrid, Ediciones Akal, 1999.

Sánchez Cantón 1941 — Sánchez Cantón, F.J., *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Bd.1-5. Madrid 1923, 1933,1934,1936,1941.

Sánchez Corbacho 1955 — Sánchez Corbacho, Antonio, *Francisco Pacheco, tratadista de arte*. Archivo Hispalense, 23. Madrid 1955, S. 9-65.

Sánchez-Lassa 1997 — Sánchez-Lassa, Ana*, La Anunciación del Greco: Análisis comparativo. In: La Anunciación de El Greco. El Ciclo del Colegio de Maria de Aragón, Catalogo de la exposición.* Museo de Bellas Artes de Bilbao 1997.

Sánchez-Mesa 1971 — Sánchez-Mesa Martín, Domingo*, La técnica de la escultura policromada en Andalucia y Granada.* Granada, Univesidad de Granada 1971.

Sandalinas 2004 — Sandalinas, Carmen, Ruiz-Moreno, Sergio*,* „Lead-Tin-Antimony Yellow. Historical Manufacture, molecular Characterization and identification in Seventeenth-Century Italian Paintings" In: *Studies in Conservation 49, 2004,* S. 41-52.

Sandrart 1675 — Sandrart, Joachim von, *Der Teutschen Academie Ersten Theils Drittes Buch / Von der Pittura oder Mahelrey-Kunst. o.O.* 1675

Sanmartín 2002 — Sanmartín, J.S. *La botica del Hospital Real de Santiago de Compostela (1499-1880)*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002.

Santos/San Andrés 2001 — Santos Gómez, Sonia, San Andrés Moya, Margarita, „Aportaciones de antiguas ordenanzas al estudio de las técnicas pictóricas". In*: Pátina, Sep.2001, Epoca II, No.10 und 11.* Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid 2001, S. 266-285.

Sanz 1978 — Sanz, M. V., „Un tratado de Pintura anónimo y manuscrito del siglo XVII". In: *Revista de la Idéas Estéticas n°134.* Madrid 1978, S. 172-187.

Sanz/Gallego 2001 — Sanz, Juan Carlos, Gallego, Rosa, *Diccionario del color.* Madrid*,* Akal, 2001.

Savary 1676 — Savary, Jacob, *Der vollkommene Kauf-und Handelsmann.* Genf 1676.

Scheffler 2000a — Felix Scheffler*, Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts*, Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2000.

Scheffler 2000b — Scheffler, Felix, *„*Gedicht oder Todsünde? Die Aktmalerei in Spanien zu Zeiten Calderóns*".* In: *Carl Justi Vereinigung EV. Mitteilungen* 2000, S. 37-65.

Schießl 1980 — Schießl, Ulrich, „Die Bestätigung kunsttechnischer Quellen durch technologische Untersuchungsbefunde". In: *Maltechnik-Restauro 1*, 1980, S. 9-21.

Schießl 1989 — Schießl, Ulrich, *Die deutschsprachige Literatur zu Werkstoffkunde und Techniken der Malerei von 1530 bis ca. 1950.* Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1989.

Schießl 1998 — Schießl, Ulrich, *Techniken der Fassmalerei in Barock und Rokoko.* 2. Auflage, Stuttgart, Enke, 1998

Schlink 1996 — Schlink, Wilhelm, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht, Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins „Mannawunder".* Quellen zur Kunst. Freiburg, Rombachverlag, 1996.

Schlosser 1924 — Schlosser, Julius, *Die Kunstliteratur, Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte.* Wien, (Kunstverlag Anton Schroll) (1924), 1985 (Nachdruck).

Schmalhofer 1980 — Schmalhofer, Gaby, *Miniaturmalerei.* Studiengang Restaurierung und Technologie von Gemälden und gefassten Skulpturen, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 1980 (Diplomarbeit).

Schmitt 1992 — Schmitt, Christian, „Spanien: Fachsprache". In: *Lexikon der romanistischen Linguistik*, Band VI,1. Holtus, Niemeyer(Hrsg.). Tübingen, S. 295-327.

Schneider 2004 — Schneider, Norbert, *Geschichte der Genremalerei.* Dietrich Reimer Verlag 2004.

Scholz-Hänsel 1992 — Scholz-Hänsel, Michael, „Zur spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts". In: Hänsel, S., Karge, H, *(Hrsg.), Spanische Kunstgeschichte, Bd. II.* Berlin 1992.

Schroeder 1991 — Schroeder, Veronika, „Zwischen Genuss und Askese: Stilleben von Sánchez Cotán bis Meléndez". In: *Vision oder Wirklichkeit, die spanische Malerei der Neuzeit.* Henrik Karge (Hrsg.). München, Klinkhart & Biermann, 1991, S. 183-199.

Schumann 1796 — Schumann, August, Compendiöses Handbuch für Kaufleute oder encyklopädische Uebersicht alles Wissenswürdigen im Gebiet der Handlung. Leipzig, Gräff, 1796.

Schurtz 1672 — Schurtz Georg Nikolaus, Neu-eingerichtete Material-kammer […]. Nürnberg, Gerhard,1672.

Schweppe 1992 — Schweppe, Helmut, Handbuch der Naturfarbstoffe: Vorkommen, Verwendung, Nachweis. Landsberg/Lech, Ecomed, 1992.

Seldes 1996 — Seldes, A., Burucúa, J.E., Jáuregui, „Experiencias con Pigmentos en el Finisterre Americano". In: *Ciencia Hoy, Revista de Devulgación Científica y Tecnológica de la Asociación Ciencia Hoy, Vol.5, Nr.35.* Buenos Aires, Fundación Tarea, 1996.

Seldes 1999 — Seldes, A. M., *et al.*, „Blue Pigments in South American Painting (1610-1780)*".* In: *Journal of the American Institute for Conservation, Vol. 38, Nr. 2, 1999.*

Siejek/Kirsch 2004 — Siejek, A., Kirsch, K., „Die Unterzeichnung auf dem Malgrund". In: *Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung*, Bd.11. München, Siegl, 2004.

Simonsfeld 1887 — Simonsfeld, Henry, *Der fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venezianischen Handelsbezeichungen.* Stuttgart, Cottasche Buchhandlung, 1887.

Siracusano 2005 — Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005.

Sisí 2002 — Sisí, Conesa, Morán, *Der Kalkputz – Technik, Gestaltung, Anwendung.* München Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 2002.

Slabý 2001 — Slabý, Rudolf J., Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache.-Neubearb., Band 1 Spanisch-Deutsch. 5. Aufl., Carlos Illig (n. b. u. e.). Wiesbaden, Oscar Brandstetter Verlag, 2001.

Sobrino 1705 — Sobrino, Francisco, *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa.* Brüssel, Francisco Foppens, 1705.

Soto 1991 — Soto García, Diodoro, „La madera y la economia en la construcción del Monasterio de El Escorial". In: *Revista Forestal Española, Nr.2.* 1991*.*

Starbatty 1980 — *Die Fresken des Palomino, Ein Beitrag zur spätbarocken Freskomalerei in Spanien*. München, Ludwig.Maximilian-Universität, 1980 (Dissertation).

Stein 1980 — Stein, Dieter, *Theoretische Grundlagen der Übersetzungswissenschaft.* Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1980.

Stevens 1706 — Stevens, John, *A new Spanish and English Dictionary.* London, George Sawbridge, 1706.

Stirling 1848 — Stirling, Annals of the Artists of Spain. London 1848, Band 1.

Stößel 1985 — Stößel, Inken, *Rote Farblacke in der Malerei, Herstellung und Verwendung im deutschsprachigen Raum zwischen ca.1400 und 1850.* Diplomarbeit, Institut für Technologie der Malerei an der Staatlichen Akademie für Bildenden Künste Stuttgart. Stuttgart 1985.

Stratton 1994 — Stratton, Suzanne, *Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in United States Collections.* New York, The Spanish Institute, 1994.

Straub 1988 — Straub, Rolf E., „Tafel-und Tüchleinmalerei im Mittelalter*".* In: Kühn *et al.* (Hrsg.)(1988) *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken* Band 1. Stuttgart, Reclam, 1988,S. 125-259.

Tacke 1999 — Tacke, Andreas, „Vom Handwerker zum Künstler, Thesen zu den Anfängen der deutschen Akademien nach dem westfälischen Frieden*".* In: *Paix de Westphalie, L'Art entre la Guerre et la Paix, conférence et colloque, Musée du Louvre, 1999.* Musée du Louvre, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und kulturgeschichte, Münster. Paris, Kliensieck, 1999.

Tatarkiewicz 1987 — Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Geschichte der Ästhetik, Band 3 Die Ästhetik der Neuzeit.* Basel Stuttagart, Schwabe & Co AG, 1987.

Tellos/Sanz 1978 — Francisco Jose Leon Tellos und Maria M. Virginia Sanz Sanz 1978 *La teoria española en la pintura en el siglo XVIII, el tratado de Palomino.* Madird, Universidad Autónoma, 1978.

Terreros 1786-1793 — Terreros y Pando, Esteban, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiano. Band 1-4.*, Viuda de Ibarra, Madrid 1786-1793.

Tofani 1991 — Petrioli Tofani, Annamaria, „Materialien und Techniken". In: *Die Zeichnung. Formen, Techniken, Bedeutungen* (übers. Von Hellmut Riediger und Steffen Wendler). Turin, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1991, S. 185-251.

Tollhausen 1913 — Tollhausen, Luis, *Spanisches Wörterbuch, Band I Spanisch-Deutsch.* Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1913.

Toro y Gómez 1901 — Toro y Gómez, M. de, *Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua castellana.* París Madrid, Librería Armand Colin-Hernando y Cía, 1901.

Tovar 1977 — Tovar, Antonio, *Einführung in die Sprachgeschichte der Iberischen Halbinsel. Tübinger Beiträge zur Linguistik.* Tübingen, TBL Verlag Gunter Narr, 1977.

Triadó 1997 — Triadó, Joan-Ramon, *Der Barock. In: Die Geschichte der spanischen Kunst, Hrsg. Xavier Barral i Altet.* Köln, Könnemann, 1997.

Turina/Portús 1997 — Miguel Morán Turina und Javier Portús Pérez, *El arte de mirar.* Madrid, Istmo, 1997.

Turriano 1550 ca. — Turriano, Juanelo, *Los Veintiún Libros de los Ingenios y Máquinas de Juanelo Turriano.* Manuscript, National Bibliothek Madrid 1550 ca.

Urrea 1982 — Urrea, Jesús, La pintura en Valladolid en el siglo XVII. In: *Valladolid en el siglo XVII, Historia de Valladolid, IV.* Ateneo 1982, S. 157-192.

Valdivieso 1985 — Valdivieso, Enrique, *Historia de la Pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII.* Madrid, Drept. de historia del arte "Diego Velazquez", Centro de estudios historicos, 1985.

Valdivieso 1992 — Valdivieso, Enrique, *Historia de la Pintura Sevillana.* Sevilla, Guadalquivir, 1992.

Valdivieso 1994 — Valdivieso, Enrique und Falcón Márquez, Teodoro, *Francisco Pacheco : 350 aniversario de su muerte.* Sevilla, Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, 1994.

Valentini 1704 — Valentini, Michael Bernhard D., *Museum Museorum Oder vollständige Schau=Bühne aller Materialien und Specereyen […] Band I.* Frankfurt am Main, Johann David Zunners, 1704.

van Eikema 1996 — Eikema Hommes, Margriet van, „A Proposal for Classification of Paintings Recipes. *Proceedings of the 11th Triennial Meeting of ICOM*. Edingburgh 1996, S. 381-388.

van Eikema 1998 — Eikema Hommes, Margriet van, „Painter's Methods to Prevent colour changes Described in sixteenth to Early Eigteenth Century Sources on Oil Paining Techniques"*.* In: *Looking through Paintings.* London, Archetype Publications, 1998, S. 91-132.

van Eikema 2003 — Eikema Hommes, Margriet van, „Verdigris Glazes in Historical Oil Paintings: Recipes and Techniques". In*: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 1/2003.* Worms am Rhein, 2003, S. 163-195.

van Hout 1998 — van Hout, Nico, *Meaning and Development of the Ground-layer in Seventeenth Century Painting. In: Looking through Paintings.* London, Archetype Publications, 1998, S.199-225.

van Mander (1604) — van Mander, Carel, *Das Lehrgedicht.* Übers. u. Kommentar von Rudolf Höcker (übers. u. kommentiert). Haag, Nijhof, 1916.

van Mander (1617) — van Mander, Carel, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*. Übers. Nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke. Worms 1991 (Neuausgabe nach der Erstauflage, München/Leipzig 1906).

Varona 1999 — Carlos Varona, María Cruz de, *Nuevas noticias sobre las pinturas de Vicente Carducho para el convento de Trinitarios Descalzos de Madrid,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Sonderdruck: Archivo Español de Arte. N. 288 (1999).

Varrentrapp 1788 — Varrentrapp, *Deutsche Enzyclopädie oder allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften,* Band 3. Frankfurt am Mayn, bey Varrentrapp und Wenner, 1788.

Vasari Ed. 1997 — Vasari, Giorgio, *Künstler der Renaissance*, Herbert Siebenhüner (Hrsg.). Köln, Parkland Verlag, 1997.

Vasari Ed. 2002 — Vasari, Giorgio, *Las vidas de los mas excelentes arquitectos, pintores y escultor es italianos desde cimabue a nuestros tiempos.* Madrid, Cátedra, 2002.

Vasari Ed. 2004 — Vasari, Giorgio, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte,* Matteo Burioni und Sabine Fester (Hrsg.). Berlin, Verlag Klaus Wagaenbach, 2004.

Vasari Ed. 2005 — Vasari, Giorgi, *Mein Leben.* Sabine Feser(übers. u. kommentiert). Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2005.

Vasari Ed. 2006 — *Einführung in die Künste (…)*, V.Lorini und M.Burioni (übers. u. kommentiert). Berlin, Verlag Klaus Wagenbach 2006.

Veliz 1986 — Veliz, Zahira, *Artists' Techniques in Golden Age Spain.* Cambridge, University Press Cambridge, 1986.

Veliz 1998 a — Veliz, Zahira, "Aspects of Drawing and Painting in Seventeenth Century Spanish Treatises"*. In: Looking through Paintings.* London, Archetype Publications, 1998, S. 295-319.

Véliz 2002 — Véliz, Zahira, „The Restoration of Paintings in the Spanish Royal Collections, 1734-1820*".* In: *Studies in the History of Painting Restoration.*" Christine Sitwell, Sarah Staniforth Archetype 2002, S. 42-62.

Villaamil 1866 — Cruzada Villamil, Gregorio, „La pintura en España" In*: El Arte en España, Bd.IV. Madrid, 1866*

Villanueva 1827 — Villanueva, Juan de, *Arte de la Arquitectura* Madrid (1727) 1984.

Vittori *1609* — Vittori, Girolamo, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnolle.* Genf, Philippe Albert & Alexandre Pernet, 1609.

Vizcaína 2005 — Vizcaína Villanueva, María, A., *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV.* Fundación Universitaria Española 2005 (Dissertation).

Von Haartman 1997 — Arcos von Haartman, *Restauración de la Obra Alonso Cano. Virgen del Rosario,* Col. Obras Maestras Restauradas. Madrid, Fundación Argentaria, 1997.

Wagner 2007 — Wagner, Lisa, *Fine Art Materials in Vigani's Cabinet, 1704, of Queens' College, Cambridge.* Hochschule für Bildende Künste Dresden, 2007 (Dissertation).

Walch 1997 — Walch, Katharina, „Rote Lacke des Barock und Rokoko". In: *Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege „Lacke des Barock und Rokoko.* München 1997, S. 128 ff.

Waldmann 1995 — Waldmann Susanne, *Der Künstler und sein Bildnis in Spanien des 17.Jahrhunderts, Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei.* Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995.

Waldmann 1995 — Waldmann, Susanne, *Der Künstler und sein Bildnis in Spanien des 17. Jahrhunderts, Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, Ars Iberica, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi Vereinigung. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995.

Warnke 1990 — Warnke, Martin, „Spanische Malerei". In: *Propyläen der Kunstgeschichte, , Die Kunst des 17. Jahrhunderts,* Hrsg. Erich Hubala. Frankfurt am Main, Ullsteinverlag, 1990, S. 134-148.

Warnke 1992 — Warnke, Martin, Hernández Redondo, José Ignazio, „Skulptur des 17. Jahrhunderts". In: Hänsel, S., Karge, H, *(Hg), Spanische Kunstgeschichte, Bd. II,* Berlin 1992, S. 63-77.

Watin 1774 — Watin, Jean Felix, *L'art du peintre, doreur, vernisseur.* Paris, chez Grangé, 1774.

Wázbiñski 1990 — Zygmunt Wázbiñski, Los diálogos de la pintura de Vicente Carducho: el manifiesto del academicismo español y su origen". In: *Archivo español de arte.* Madrid, T. 63 (1990), Nr. 251, S. 435-447.

Webster 1998 — Webster, Susan Verdi, *Art and Ritual in golden Age Spain. Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week.* Princeton 1998.

Wechsler 1987 — Wechsler, Bettina, „Cleaning Controversity: Zur Diskussion der Gemäldereinigung in England von 1946-1963". In: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 1987, Heft 2.

Welther 1991 — Welther, Lulu, *Die Geschichte und die Herstellung des abendländischen Künstlerpinsels.* Diplomarbeit am Institut für Technologie der Malerei der Staatlichen Akademie für Bildende Künste Stuttgart 1991.

Werner 1781 — Werner, G. H.,*Anweisung, alle Arten von Prospekten nach den Regeln der Kunst und Perspektiv von selbst zeichen zu lernen nebst Anleitung zum Plafond- und Freskomalen.* Erfurt 1781. In: Mora Philippot 1984, S. 411ff.

Wesch 2001 — Wesch, Andreas, *Grundkurs Sprachwissenschaft Spanisch.* Ernst Stuttgart, Düsseldorf, Leipzig, Klett Verlag, 2001.

Westfehling 1993 — Westfehling, Uwe, *Zeichnen in der Renaissance: Entwicklung -Techniken - Formen – Themen.* Köln, DuMont, 1993.

Wetzel 2001 — Wetzel, Christoph, *Das Reclam-Buch der Kunst.* Stuttgart, Reclam, 2001.

Woudhuysen 1998 — Woudhuysen-Keller, Renate, Woudhuysen, Paul, „Thoughts on the Use of the Green Glaze called ‚copper-resinate' and its Colour-changes". In: *Looking through Paintings.* London, Archetype Publications, 1998, S. 133-146.

Xarrie 2007 — Xarrié Poveda, Mireia, *Glossary of art, conservation, materials & techniques, museum studies conservation*. Barceolona, Blaam, 2007.

Ximénez 1615 Ximénez, Francisco, *Quatro libros De la naturaleza, y virtudes de las plantas, y animales que estan receuidos en el vso de medicina en la Nueua España, y la methodo, y correccion, y preparacion, que para administrallas se requiere con lo que el Doctor Francisco Hernandez escriuio en lengua Latina ... / traduzido y aumentados muchos simples, y compuestos y otros muchos secretos curativos, por Fr. Francisco Ximénez.* Mexiko, en casa de la viuda de Diego Lopez Daualos, 1615.

Zähme 2000 Zähme, Volker *Barock.* Köln, DuMont, 2000.

Zarco 1931 Zarco Cuevas, Julian, *Pintores Españoles en San Lorenzo de el Escorial.* Madrid 1931.

Zedler 1732-54 Zedler, J.H., *Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste.* Halle 1732-1754.

Zerolo 1895 Zerolo, Elías, *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana.* París, Garnier, 1895.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1 Vicente Carducho, Selbstbildnis, um 1633, Culture and Sport Glasgow (Museums) - The Stirling Maxwell Collection, Pollok House,

Culture and Sport Glasgow (Museums) - The Stirling Maxwell Collection, Pollok House hat freundlicherweise die Abbildung und das Reproduktionsrecht für diese Arbeit gratis zur Verfügung gestellt.

Abb.2 *Dialogos de la pintura*, Frontispiz der Erstausgabe, Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: ER/1066.

Abb.3 Diego Velázquez, Porträt Francisco Pacheco (?), um 1620, Öl auf Leinwand, Madrid, Museo del Prado.

Abb.4 *Arte de la pintura*, Frontispiz der Erstausgabe 1649, Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur BA 853.

Abb.5 Antonio Palomino Velasco und Victor Ugarte, Porträt Antonio Palomino Velasco, Radierung 1759, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid (IM. 11305).

Abb.6 *El museo pictórico y escala óptica*, Frontispiz der Erstausgabe 1724, Spanische Nationalbibliothek, Madrid, Signatur: ER 4722 V.2.

Abb.7 Antonio Palomino Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Lucas Antonio Bedmar, 1715-1725. Ausschnitt aus Radierung, Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (IB. 8067-8069).

Die Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, hat freundlicherweise die Abbildungen (Abb.5 und Abb.7) und die Reproduktionsrechte für diese Arbeit gratis zur Verfügung gestellt.