

# LA ESTETICA EN EL REINO DE ARAGON EN EL SIGLO XVII: EL TRATADO DE JUSEPE MARTINEZ

Discurso leído por el académico de número ilustrísimo señor don Francisco José León Tello  
en la solemne sesión inaugural de las actividades académicas del año 1972

EXCMO. SR. PRESIDENTE;  
EXCMOS. E ILMOS. SRES. ACADÉMICOS;  
SEÑORAS Y SEÑORES:

Entre los tratados españoles escritos en el siglo XVII acerca de las artes plásticas, ofrece singular interés el dedicado a la pintura por Jusepe Martínez. Su obra no queda limitada a los temas de carácter técnico. A través de sus páginas se formula una verdadera doctrina estética, que hemos intentado deducir y sistematizar. Por otra parte, constituye una fuente histórica muy valiosa para el estudio biográfico de un gran número de artistas contemporáneos. Sus noticias son directas, porque se refieren en su mayoría a pintores que conoció personalmente.

Ante la imposibilidad de compendiar en los límites a que ha de atenerse la lectura de un discurso académico sus ideas estéticas, su pedagogía artística y sus juicios críticos, nos limitaremos en esta ocasión al análisis de su concepto de la pintura y de su teoría del artista y de la evolución estilística, así como a la exposición de sus opiniones sobre los artistas valencianos que aparecen citados en su tratado.

La capacidad artística es inherente al hombre. Pero sólo el genio la posee en grado eminente y, normalmente, referida a un arte determinado. Aun en los casos de mayor fuerza creadora, el artista ejerce su trabajo innovador condicionado por unas coordenadas históricas y ambientales. En el siglo pasado se atendía especialmente a la influencia de factores geográficos. Hoy se acentúa el aspecto económico y político de acuerdo con las tesis dialécticas de tipo materialista. Sin embargo, se olvida muchas veces que lo que distingue al artista en cuanto tal no son las ideas políticas, filosóficas o religiosas, sino la facultad de creación de unas estructuras estéticamente valiosas. Por esto debe subrayarse su inserción en un momento preciso de la evolución de su propio arte. Según su talento y su temperamento continuará la vigencia de unos cánones, a los que aportará la impronta de su personalidad o reaccionará contra ellos para abrir nuevas vías de exteriorización. Pero en el ejercicio de su libertad creadora no puede prescindir de esos presupuestos ofrecidos por el arte anterior y contemporáneo. Su misma producción precedente orienta (en una afirmación o negación de criterios) la realización de cada obra. Esta dependencia parece que disminuye la grandeza de su labor. Pero la dimensión social coadyuva con sus sugerencias positivas o negativas al desarrollo del genio. Por otra parte, permite la asimilación de un mundo de experiencias. En el período formativo es insoslayable. Los primeros balbuceos del aprendiz necesitan del apoyo magistral. La metodología pedagógica es diversa y varía según los tiempos y las artes. Aunque la enseñanza del maestro particular en su estudio o taller continúa siendo eficaz, se ha generalizado el sistema de grandes escuelas o facultades. El análisis contemplativo de las obras de los maestros más destacados y la lectura de sus escritos ofrecerá siempre las más interesantes virtualidades docentes. Pero entre los distintos medios didácticos figura, desde los mismos albores de la historia de nuestro arte, el estudio de los tratados en los que se sistematizan los principios y procedimientos técnicos seguidos por los artistas contemporáneos y antecedentes. Sus

normas prácticas tienen validez transitoria porque los artistas de cada época concretan en sus obras nuevos sistemas constructivos. Por esto, al margen de su significación pedagógica, que puede haber periclitado, ofrecen el valor histórico indudable de fijar unos criterios estilísticos en relación o al margen (y a veces en oposición) con el arte coetáneo, según el grado de apertura de su autor.

La aportación española a la teoría de las distintas artes en los siglos XVI, XVII y XVIII es muy interesante. Como mostramos en nuestros *Estudios de historia de la teoría musical* y en *La teoría española de la música de los siglos XVII y XVIII*, los tratados dedicados a este arte son muy abundantes. El número de los que versan sobre las plásticas es mucho menor. Pero los que se han conservado constituyen una fuente valiosa para la investigación de este capítulo de la historia de nuestra estética. La preocupación por los problemas técnicos es preponderante, pero se hace también patente la atención hacia temas más generales de teoría del arte. La impronta del platonismo se nota en todas las manifestaciones de la cultura renacentista. Por constituir un elemento difuso en el ambiente de la época, su influencia se advierte incluso en aquellos que no debieron leer sus diálogos. Se observa en las teorías estéticas de los mismos filósofos salmantinos, tan ortodoxos en su escolasticismo. Pero la asimilación de las doctrinas platónicas presenta un matiz singular de extraordinaria importancia. En la *República* el maestro de la Academia expone un concepto peyorativo del arte basado en una doble argumentación metafísica y moral. Platón partía de una interpretación estrecha y literal de la imitación que ponía a la obra en subordinación ontológica del modelo y relegaba al artista a la esfera sensible de la opinión. La versión de Aristóteles fue mucho más profunda y abrió mayores posibilidades a la tesis del arte como creación. El racionalismo renacentista y barroco liberaba el trabajo del artista de los estrechos límites sensoriales. Nuestros tratadistas superaban las peyorativas conclusiones de la filosofía platónica del arte por extensión al artista de sus propios principios gnoseológicos de la dialéctica ascensional. En el caso de Martínez se añade una clara estimación de la originalidad. De esta manera se fundaba la independencia entitativa de la obra. Este es el gran mérito de los teóricos de esta época que Menéndez y Pelayo no acertó a comprender. Cuando califica a sus libros de «pobres, raquíticos y desmedrados, y, lo que es peor, en tan palmaria contradicción con lo que el arte de aquellas centurias practicaba», sus palabras nos parecen sumamente injustas. Especialmente las dedicadas a Jusepe Martínez, de quien trata con mucha brevedad. Su juicio en este caso es, además, contradictorio. Alaba sus noticias históricas; pero acerca de su pensamiento estético, después de afirmar que «no contiene ni más ni menos que lo que hemos visto en Carducho y en Pacheco, con la desventaja de estar peor escrito y ser más desordenado y confuso», alude a alguno de sus principios generales y observa que «en ninguno de nuestros escritores de artes plásticas encontramos una división tan completa y bien razonada». Asimismo cita ciertos preceptos suyos «para demostración de las altas miras del pintor aragonés».

Aunque Latassa supone que fue en 1608 y Ceán Bermúdez



en 1612, el nacimiento de Jusepe Martínez pudo ocurrir en 1601, según el conde de la Viñaza (a quien se adhiere Julián Gállego), o en 1602, como prefiere Carderera. Su vocación artística debió de encontrar en Zaragoza, su ciudad natal, magníficas posibilidades de desarrollo. La política italiana del Reino de Aragón favoreció las relaciones artísticas. El nombramiento de aragoneses ilustres para diferentes cargos civiles o eclesiásticos en aquella península motivó que, al regreso, trajesen obras de maestros italianos o que se efectuasen encargos directos. La situación geográfica de la capital favorecía también el paso o la llamada de artistas de diferentes escuelas. Particularmente fueron estrechos los vínculos con Cataluña y, sobre todo, con los maestros valencianos. Arzobispos como don Hernando de Aragón, nieto del Rey Católico, favorecieron una intensa labor constructiva. Palacios y casas aristocráticas, así como iglesias y monasterios, se embellecían con decoración pictórica de distintos géneros y procedimientos plásticos. Los acontecimientos derivados del problema de Antonio Pérez parece que interrumpieron en alguna manera esta brillante difusión artística. Los efectos devastadores de los sitios y la demolición de edificios han producido pérdidas irreparables para la historia del arte de la ciudad. La formación de Jusepe se amplió con la estancia de varios años en Italia, adonde fue enviado por su padre, Daniel Martínez. Allí estudió las obras de los grandes maestros y conoció a diversos artistas italianos y algún español, como Ribera. Parece que fue estimada su labor, pues recibió diversos encargos. A su regreso a España estuvo una temporada en Madrid, donde se relacionó con Alonso Cano y los maestros que trabajaban en esta capital. Aunque sólo fuera de paso, debió de ir también a Barcelona y Valencia. No parece, en cambio, que se trasladase a Toledo, por lo que pudo contemplar pocos cuadros del Greco. Establecido en Zaragoza, alcanzó una gran reputación, que trascendió los límites locales. Tuvo amistad con Velázquez, quien terminó en su estudio un retrato que hizo en Zaragoza con ocasión de acompañar a Felipe IV en su campaña de Cataluña. Seguramente por informes del maestro sevillano, el rey le nombró pintor de cámara, aunque con carácter puramente honorario. En opinión del monarca «la habilidad de Martínez era la mejor que había visto en aquella tierra». Palomino elogia también su obra y señala la estimación de que gozaba en Zaragoza. Nuevas pruebas de su prestigio las constituyen los encargos recibidos y el hecho de haber sido designado maestro de don Juan de Austria (el hijo de Felipe IV) cuando, en edad adolescente, vivió en aquella capital. Sus trabajos en Huesca muestran la extensión de su influencia y le sirvieron para conocer los monumentos de esta ciudad, sobre los que expone interesantes noticias. A pesar de que algunos historiadores han disminuido sus méritos pictóricos, los críticos modernos que han estudiado sus obras conservadas son unánimes en revalorizar sus cuadros. Por diversos testimonios, sabemos que fue hombre virtuoso y de practicante religiosidad. Murjó hacia 1682 y tuvo un hijo, también notable pintor, que fue monje profeso de la cartuja de Aula Dei.

Redactó su tratado *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* por sugerencias de don Juan de Austria. Obra de madurez, se proyectan en ella sus recuerdos, sus experiencias y sus ideales. Ignoramos los motivos por los que no fue editado en vida del autor. Permaneció manuscrito hasta 1853. El 5 de noviembre de este año se inició su publicación por entregas en el *Diario Zaragozano*. Finalizó su impresión en el número del día 2 de enero de 1854. En tirada aparte se reunieron los diversos artículos. Más tarde aparecieron dos nuevas ediciones a cargo de Carderera (1866) y de Julián Gállego (1950). La de este último figura en una colección para bibliófilos, por lo que no es fácil su consulta. Ambas van precedidas de interesantes prólogos, donde se exponen los datos biográficos y las vicisitudes del texto manuscrito. Insertan también notas aclaratorias, que son más numerosas en la de Gállego.

El tratado presenta tres aspectos diferentes. Por un lado,

cumple su función pedagógica. En este sentido se ofrece como fuente para el estudio de la docencia de las artes en el siglo XVII. Por otra parte, apoya sus principios en la alusión testimonial de obras y artistas. Desde este punto de vista sus noticias históricas son verdaderamente importantes y así ha sido reconocido. Pero a través de las distintas páginas del libro se proyecta el ideario estético del autor, que es para nosotros lo más valioso de su contenido. Frente a lo que indica Menéndez y Pelayo en la cita transcrita, el pensamiento de Jusepe Martínez se fundamenta en el arte de su época. Pero tiene también el mérito de una ecuanimidad que le permite valorar los estilos más diversos. En su teoría de la pintura se advierte cierta predilección idealista, pero tampoco se opone resueltamente al naturalismo, lo que tanto critica el polígrafo montañés a nuestros tratadistas. Se observa asimismo la derivación expresivista de la doctrina imitativa, según la tendencia de su tiempo. Supera el pesimismo platónico desde los dos ángulos ontológico y ético de su crítica. La base de su posición estriba en su doctrina del arte como creación. Por esto atribuye al artista la nota de originalidad, con lo que refuta el inmovilismo del maestro de la Academia y establece el carácter dinámico de la evolución estilística. De esta manera admira el presente y lo anterior como etapas de la historia del arte, sin ofuscarse por las diferencias estilísticas, que tanto han confundido a los representantes de un período cultural determinado para enjuiciar otro distinto. Pero Jusepe Martínez cree además en el futuro. Piensa que en la psicología del genio hay siempre algo innato e inadquirible, mas sus observaciones sobre el artista no quedan relegadas a un plano de irracionalismo mítico infecundo; por el contrario, en su doctrina se señalan determinaciones caracterológicas concretas. Por lo demás, una serena moderación templó su expresión y sus juicios. Su modestia le impide hablar de sí mismo y elimina la acritud en su lenguaje crítico. Su discurso no es difuso, porque la anécdota transcrita tiene la función de ejemplificación, interesante por su valor histórico. Su comprensión de estilos y artistas no es eclecticismo, sino apertura.

Jusepe Martínez parte de una doctrina imitativa del arte. Sus primeros preceptos van encaminados a lograr que el futuro artista consiga «hacerse muy capaz y diestro en la imitación» (1). Sin embargo, su concepto de la mimesis no queda limitado a un ámbito de aplicación realista. Por esto la obra no es relegada a una situación de dependencia de la naturaleza. Señalaba, por ejemplo, la tendencia arquetípica de Miguel Ángel. Advertía, en efecto, que este artista «ha enseñado la armonía del cuerpo humano, haciendo la verdadera elección de todas sus partes para un compuesto perfecto con un estudio tan completo que no admite disputa, dándole lo perfecto a una figura con grandeza y magnitud de los escorzos, con tanto artificio, que no se les conoce descuido alguno, sino manifiesta verdad» (2). En un comentario al retrato de Paulo V del Caravaggio elogia la unión de «lo riguroso del arte con lo parecido (que no es pequeño artificio quien esto alcanza)» (3). Pero en otras páginas narra la anécdota del interés suscitado por la adquisición de un cuadro al margen de la persona representada (4) y ridiculiza la actitud de una dama zaragozana que se negaba a admitir el retrato que le había hecho Velázquez por las licencias que se había tomado en la representación de su vestido (5). En todas estas alusiones se observa la misma inclinación al reconocimiento de la autonomía entitativa de la obra y a fundamentar el juicio en sus propios valores. La universalidad de su capacidad aprehensiva le impide ser tan radical como otros autores idealistas (Carducho, por ejemplo) y la adscripción a una sola orientación estilística. Por esto encuentra también en el naturalismo un antídoto contra

- (1) Pág. 1. Remitimos en la paginación a la edición de Carderera.
- (2) Pág. 86.
- (3) Pág. 123.
- (4) Pág. 131.
- (5) Pág. 132.



el excesivo ímpetu barroco en la delineación dinámica de las figuras: «no por hacer con extravagante movimiento una figura se tendrá en mayor estimación, sino por la puntualidad con que está obrada y ajustada al natural» (6). Pero por encima de las direcciones puramente circunstanciales y temporales, la vigencia de un principio general: que no quede «la obra mecánica y sin lucimiento» (7). En todo caso, su buen gusto le hace preferir un realismo inspirado en hermosos modelos a un verismo de formas inestéticas: «muchos se han engañado en no tomar asuntos gustosos, amables

lidad, y todo digno de mucha alabanza» (12). Pero estas transformaciones calológicas de la fisonomía, marginales a las verdaderas calidades plásticas del cuadro, podían tener en ocasiones consecuencias inesperadas.

Lo comprobamos en la historia que transcribe el mismo Martínez: «A este religioso se le aplica un cuento muy gracioso que le sucedió acerca de un retrato que hizo para un caballero, grande amigo suyo, y fue que tenía tratado matrimonio con una dama de Granada, y para esto fue forzoso enviara este caballero su retrato, para que la dama lo viera.



Antonio Martínez: «Autorretrato pintando a su padre, Jusepe Martínez»

y apacibles a la vista; que aunque son regulados a toda razón de estudio, no son tan recibidos como las cosas de donaire y gracia» (8). Por la servidumbre que implica la necesidad del parecido, dado el gusto del contemplador vulgar, Martínez no se muestra partidario de cultivar el retrato (9). El aserto se confirma siempre con el ejemplo. Así, recuerda lo que acaeció a cierto duque de Sevilla, perplejo ante la valoración de un cuadro que «hizo ver y enseñar a muchos amigos suyos, los cuales lo censuraron como unos ignorantes. Este señor no dudaba de la bondad de la obra, si sólo en lo parecido, y para desengañarse mandó llamar a Luis de Vargas» (10). Afortunadamente, este «celebradísimo pintor» pudo convencer al duque de la bondad de la obra con argumento semejante al que resolvió la contienda entre Zeuxis y Parrasio (11). La doctrina de la corrección de la naturaleza podía aplicarse con éxito en este género. Martínez cuenta que fray Juan Bautista Maino «tuvo gracia especial en hacer retratos, que a más de hacerlos tan parecidos, los dejaba con tan grande amor, dulzura y belleza que, aunque fuese la persona fea, sin defraudar a lo parecido, añadía cierta hermosura, que daba mucho gusto, y más a las mujeres, que les minoraba los años, que no es pequeña habi-

Este señor no era muy galán; nuestro fray Juan Bautista hizo de las suyas, con su gracia acostumbrada, de dar con su colorido y su gracioso dibujo, metiéndole en postura tan airosa, que era muy diferente de su original, aunque en la cara le parecía. Llegado que fue el retrato a poder de la dama, fue harto bien recibido. Este caballero se detuvo algunos días para ajustar sus cosas en Madrid: llegado que fue a Granada, vio a su dama, y ella se mostró muy fría y disgustada: preguntóle su madre ¿Qué tenía que se mostraba tan triste y melancólica?, a lo cual respondió: que ella había dado palabra por lo significado del retrato, pero no por la persona que se le ponía por delante, y que al dicho pintor se le vedase no hiciera retratos para casamientos de lejanas tierras» (13).

Al referir la actividad artística a la sensibilidad, la subjetividad y la facilidad para el error de los sentidos se erigían en Platón en argumento para la desestimación del arte. Frente a la inseguridad de sus datos, notaba la capacidad correctora de la mensura cuántica. La estética barroca no negaba esta diferencia epistemológica, pero insertaba el trabajo del artista en la esfera gnoseológica superior. Bajo la profusa y oscura expresión verbal, la exuberancia plástica o la complejidad polifónica subyace un orden cartesiano. Céspedes traducía en términos pictóricos la doctrina tradicional de una creación armónica. En García Hidalgo las normas pedagógicas y la definición de los caracteres estéticos

(6) Pág. 77.  
 (7) Pág. 77.  
 (8) Pág. 74.  
 (9) Pág. 128.  
 (10) Pág. 128.  
 (11) Pág. 129.

(12) Pág. 121.  
 (13) Págs. 121-2.



del cuadro se resuelven en manierismo de fórmula matemática. Como siempre, Jusepe Martínez adopta una posición más moderada y consecuente. Atribuye a la labor del pintor una doble connotación artística y científica (14). De esta manera supera plenamente el concepto peyorativo del filósofo griego: el artista trascendería el plano del conocimiento inferior para elevarse al intelectual, a fin de llegar a la aprehensión de los caracteres típicos y genéricos del objeto: «engaño manifiesto y pernicioso hacer a la verdad agravio, hacer mecánico el arte, medir sin compás, mirar sin ver, juzgar sin razón y obrar sin ella; todas las cosas corpóreas que tienen vida las creó Dios con tanta providencia y mesura, que ni se les puede añadir ni quitar cosa alguna que no sea disforme: el ejemplar lo tenemos en las manos» (15). Sin embargo, en el tratado del maestro aragonés aflora siempre el artista. Frente al determinismo cuántico de otros teóricos aclara que «no es mi intento decir esto para que se haya de andar tan ajustado, teniendo el compás en la mano, y con esta molestia, que es cosa muy cansada y tediosa. Sólo haga tanto hábito en la certeza de esto que, cuando llegue a ponerlo en obra, no se le conozca trabajo forzado, sino liberal y franco» (16). Por otra parte, su concepto de ciencia aplicado al pintor tiene una acepción muy personal, que alude a la exigencia estética de la creación artística: «esta palabra ciencia se entiende en esta profesión elección, gracia, disposición y liberalidad del manejo, unión y agrado, deleite y belleza» (17).

La aplicación de la doctrina de la imitación a la música y algunos aspectos de diversos géneros literarios tienen forzosamente una derivación expresionista. La melodía traduce sentimientos. Desde la antigüedad se han relacionado los diferentes matices de la emotividad con esquemas modales y estructuras melismáticas precisas. El patetismo barroco extendió a la plástica el interés de los tratadistas por la expresión en el arte. La proyección de sus principios a la contemplación del arte griego motivó una transformación en su interpretación crítica. En la historia de Winckelmann se manifiesta especialmente esta evolución. El desarrollo pleno de la doctrina de la expresividad se produjo lógicamente en el romanticismo. Los manuales de estética de nuestra centuria la distinguen todavía de la tesis imitativa. En el siglo xvii, la patencia de este factor servía como un nuevo argumento para superar la adscripción del artista a la configuración superficial del objeto, epidérmica o anatómica. Jusepe Martínez le concedía mucha mayor importancia que a la imitación externa. La personalidad caracterológica del individuo constituiría su verdad interior, que el pintor debería reflejar en un momento existencial determinado (18). El maestro aragonés muestra especial preocupación por la adecuada versión de los sentimientos religiosos y las escenas sacras (19). Basado en este criterio, desapruaba un cuadro de Miguel Ángel Amerighi de Caravaggio no «por lo imitado al natural, que es realmente soberano, sino por lo esencial en que habéis faltado, que es en la prudencial decencia que se debe usar en este género de historia» (20). Elogia, en cambio, reiteradamente a Rafael, Durero y Leonardo da Vinci. De estos dos últimos afirma que «con tanta propiedad explicaron lo interno de las pasiones, así de gozo como de cualquiera demostración de ánimo, que sólo en los afectos dejaron declarado en sus figuras los intentos de lo representado. Estos dos insignes maestros hicieron que sus figuras hablasen con sola la acción: a más que dieron la fisonomía tan viva que cualquiera reconocerá en la cara de lo representado el ánimo y valor de cada cosa figurada» (21).

Según veremos en otro apartado, la estimación de los valores artísticos del cuadro funda en el tratado de Jusepe

Martínez una nueva imitación para el principiante: la de las grandes obras. Las cosas dejaban de ser modelo directo. El arte no queda subordinado a la naturaleza, sino que presenta propiedades nuevas. Un paso más y encontraremos proclamada su superioridad estética: «vuelva los ojos a los mayores maestros, como Rafaelo: ¿qué cosas obró que no fuesen la misma gracia? ¿Qué cosas obró que no fuesen la misma hermosura? ¿Pues qué diremos de Tiziano, sino que pasmó a la misma naturaleza? Y por remate, ¿el arrogante Tintoretto, qué belleza no obró con otros de no menos digna alabanza? Todos los que han sido superiores se han preciado de lo hermoso y bien dispuesto» (22). El argumento se confirma con la cita de otras obras escultóricas: «Hagamos tránsito a las estatuas antiguas y modernas que de grandes hombres hemos visto, y se ven que son una maravilla. Díganoslo la celebrada Venus de Fidias, hecha por diseño de Apeles. ¿Qué hermosura más compuesta se puede imaginar, ni movimiento más hermoso? ¿Pues qué más se puede decir de la Flora de Farnesio sin otras que se ven? No será razón queden los modernos sin la digna alabanza. Véase aquella estatua inmortal del grande y óptimo Michael Angelo, digo aquel Moisés de la Yglesia de San Pedro ad Víncula. ¿Qué hermosura se le puede comparar a tan majestuoso rostro, que parece echa resplandores? ¿Qué parte tiene que no sea una maravilla? Hasta su calzado está con tanta gracia que dará que pensar al más estudioso. ¿Qué cosas no obró Andrea Sansovino, que no fueran la misma gracia?» (23). Así pues, entre el naturalismo y el idealismo de otros autores, Martínez no negaba ninguna tendencia, pero basaba la realidad entitativa del arte.

Con ocasión del análisis de sus normas pedagógicas, examinaremos su concepción de los distintos factores conformativos del cuadro. Sin embargo, conviene exponer en este apartado su teoría del dibujo y el color como elementos fundamentales. Martínez se muestra precursor de Kant. Dice, en efecto, que «son los colores en el lienzo para los ojos lo que las cuerdas en el instrumento para el oído» (24). Notemos que, a la inversa, el músico utiliza el símil pictórico para expresar los efectos derivados del timbre de los sonidos. Como el filósofo alemán, el autor de los *Discursos practicables* atribuye al dibujo la delineación formal de las figuras, mientras relega el color a una función de sugestión sensible. Sus palabras sobre la metodología más apropiada recuerdan las correspondientes de la *Crítica del juicio*: «Así, el acordado pintor ha de proceder en sus dibujos y modelos, y para conseguir la unión y satisfacerse de ella con desengaño, ha de hacerlo de blanco y negro, en cuyo claro y oscuro podrá clara y distintamente conocer la unión que hace su historia, porque si se vale de colores en el modelo, se confundirá fácilmente, pues tal vez enamorado de la belleza del colorido no se hará lugar para ejecutar con toda certeza su claro y oscuro.» (25). También cabe establecer una conexión entre su doctrina sobre la unidad y el principio de la unidad en la variedad de Mendelssohn y la escuela neoclásica. En su formulación acude de nuevo al ejemplo musical: «es la unión un concepto que sin él no tendrá la obra acordancia, sino una mala apariencia; aprueba esta definición la música, donde aunque haya el concurso de varias voces, por más excelentes que sean, serán discordes faltándole sus preceptos, y así se sujetan a la corrección de un maestro de capilla que, como tal, pone en su puesto a cada uno, desde donde se oye una armonía tan dulce y suave que suspende el oído y da lugar esta unión a que cada voz se distinga; de que concluye que, no sujetándose al maestro, fuera todo confusión y tropelía» (26). Martínez reduce la diversidad en la unidad esencial de la acción traducida. La tendencia difusiva de la complejidad barroca quedaba así disciplinada. La intencionalidad cohesiva debería patentizarse en todos los

(14) Pág. 64.  
 (15) Pág. 68.  
 (16) Págs. 68-9.  
 (17) Pág. 64.  
 (18) Pág. 28.  
 (19) Pág. 58.  
 (20) Pág. 29.  
 (21) Pág. 88.

(22) Pág. 74.  
 (23) Págs. 74-5.  
 (24) Pág. 23.  
 (25) Págs. 21-2.  
 (26) Pág. 21.



aspectos de la concepción y elaboración del cuadro, desde la disposición de las figuras y concorde expresividad a la resolución cromática de la representación. Por esto indica que «la unión, que es la que hace armonioso el intento, se ha de solicitar en los colores con el temple, sin que su vivacidad sea alteración de entrada ni salida, por lo cual esté advertido el estudioso que no haya sino una luz y color perfecto en una historia, hallada solamente en las primeras figuras de ella, o por mejor decir, de su primer término, porque en las demás va con disminución de distancia a distancia, según el sitio en que las coloquen: muchos por enriquecer y ennoblecen sus obras, las han dejado más vistosas de colores que de arte y estudio, pegando unas con otras las figuras; porque aunque las hayan situado con todo ajuste y proporción, en faltando esta unión de colores, queda la obra con poco aprecio» (27). La variabilidad de las normas estilísticas no es óbice para el reconocimiento de leyes estéticas generales de observación universal. El texto anteriormente transcrito vincula el tratado de Martínez a los principios de orden y armonía observados por la escuela pitagórica y patentes en toda la historia del arte y de la estética, aun realizados con determinación temporal muy diversa.

La degradación platónica de la obra no es sólo ontológica, sino moral. La influencia del patetismo expresado en el contemplador y la primacía inspirativa de los sentimientos inarmónicos o situaciones contrarias a la recta moral conforían, a juicio del maestro de la Academia, evidente peligro al arte. Los tratadistas españoles de este período se plantean el problema de la defensa de la pintura desde las vertientes: superioridad sobre la escultura y consideración de arte liberal. Ambas cuestiones figuran en Francisco de Holanda, Jáuregui, Rodríguez de León, Carducho, Céspedes, etc. El primer tema nos parece hoy muy trivial, aunque los argumentos de algunos autores resulten precursores de la famosa tesis de Lessing. El segundo fue suscitado por la necesidad de defender la consideración social del artista y por el hecho concreto de la inclusión de los pintores madrileños en la relación de contribuyentes de ciertos impuestos. Martínez no alude a estos aspectos accidentales: le preocupa más el estrictamente ético. Desde este punto de vista critica ciertas representaciones imbuidas de paganismo figurativo: «Algunos han murmurado con vituperio de muchas pinturas hechas con todo estudio: esta censura ha sido con grandísima razón, por haber representado tan lascivamente cosas profanas que han causado grandes escándalos: y no me espanto que Séneca respondiese (preguntándosele si la profesión del dibujo entraría en las artes liberales) que todo arte que indujese a vicios lascivos no lo tendría por arte liberal» (28). También amonesta a que «repare el católico pintor y entienda que la elección de las pinturas que se deben hacer para ser veneradas no sean hechas con extravagantes posturas y movimientos extraordinarios, que mueven más a indecencia que a veneración: que aunque les parece que con cumplir con los preceptos del arte quedan libres de no ser censurados, viven con engaño, que les falta lo esencial, en tanto que la elección no se haga con atención de representar la veneración que ha de tener la figura o historia de lo que representan» (29). De estas citas se deduce la necesidad de una subordinación moral del artista. Gutiérrez de los Ríos adoptaba una solución platónica: la pintura debía limitarse a plasmar el recuerdo de hechos memorables y aleccionadores y a honrar a personas ejemplares. Josepe Martínez no tiene una opinión tan restrictiva: salvado el precepto negativo, quedaba un amplio ámbito inspirativo. La mayor eficacia de los temas perniciosos no era cierta en el arte pictórico. Por el contrario, sus posibilidades éticas positivas resultaban evidentes en la pintura cristiana. Los honores y prebendas concedidos a los artistas por pontífices y prelados, reyes y nobles mostraban, a su juicio, las excelencias de este arte y la estimación social de sus maestros.

Históricamente, el capítulo estético de la psicología del artista ha sido uno de los menos investigados. La diferencia entre la capacidad creadora genial y la del hombre normal es tan evidente que ha motivado la referencia de la primera a las musas. La tesis del artista vate, mensajero, profeta e inspirado se originó en Grecia. En el *Ion* platónico se justifica la fidelidad imitativa e interpretativa sin explicación racional. El verdadero problema del análisis de la actividad artística quedaba así soslayado. Sin embargo, todavía vemos en nuestro siglo autores reputados que en esta cuestión se acogen al mito. Por esto son más meritorias las observaciones que sobre este tema aparecen diseminadas en distintas páginas del tratado de Martínez. En una de ellas advierte las siguientes condiciones: «natural ingenio, entendimiento, voluntad, diligencia, especulación, amor, trabajo, estudio y más estudio, gala y más gala» (30). Frente a la teoría irracionalista, en otro pasaje destaca la necesidad de una profunda prudencia compositiva que discipline y dirija el esfuerzo configurativo y el impulso innovador: «ésta es la que gobierna toda cosa bien ordenada, la que acomoda la situación y verdad de la historia, la que da el grado ajustado, que sea amable a la vista, dando el decoro conveniente a lo significado, honor y gloria al que lo hace» (31). El maestro aragonés distingue plenamente entre esta virtud (interna, activa, desarrollada por el esfuerzo experiencial) y la sabiduría, resultante del estudio informativo: «entre el sabio y prudente hay una distancia muy grande: la sabiduría entra en preceptos y reglas, sabiéndolas poner en ejecución para unir cualquier cuerpo a la forma que hiciere, ajustándolo de manera que no tenga error en sus partes. La prudencia es ciencia que no se puede enseñar, que ésta es gracia dada por Dios; y si algo se le puede dar de estudio es por curso de experiencia. ¡Largo camino! Tiene esta virtud tanta excelencia, que da el último realce a las cosas, porque todo lo proporciona y da a cada cosa su lugar, hermosura y complemento. Toda ejecución sin este noble ejercicio queda seca... al fin es madre universal de todo acierto» (32). Pero la superación de la acepción literal de la doctrina imitativa le lleva también al reconocimiento de la originalidad como nota fundamental en la caracterología del verdadero artista. La comprensión de la creatividad constituye quizás el aspecto más valioso de su tratado. Martínez supo advertir que los grandes maestros se distinguen por la apertura de nuevas vías expresivas. Observó la posibilidad de interrelación y recíproca influencia inspirativa de las obras de artistas geniales. Asimismo, la aparición de otros menos dotados que asimilan, desarrollan y completan los principios del maestro y delimitan estilos y escuelas. Pero también admite que la obra genial contenga tal potencia innovadora que guarde hermética durante mucho tiempo el secreto de sus virtualidades magistrales. Los *Discursos practicables* ofrecen un texto fundamental para la exposición de esta importantísima teoría. Está dedicada esta página al comentario de Miguel Ángel. En ella encontramos los siguientes juicios. Por un lado, considera que «a este insigne varón se le debe todo el acierto con que los sucesores han obrado: éste abrió muchas puertas al arte, con tanto lucimiento, que, desterrando el temor, formó la grandeza... en la pintura, escultura y arquitectura halló las más proporcionadas simetrías que jamás se han hallado» (33). Por otro, señala las sugerencias ejercidas por su arte en Rafael: «y se entiende no llegará el gran Rafael a la esfera que llegó si no viera las celebradas obras de Miguel Ángel» (34). Más adelante indica que «aunque ha habido quien haya añadido algunos adherentes, esto ha nacido de haber visto su obra en tan alto término» (35). Finalmente cuenta la anécdota de que «entrando un día con un amigo suyo en una capilla, donde estaban sus obras,

(27) Pág. 23.

(28) Pág. 45.

(29) Pág. 58.

(30) Pág. 85.

(31) Pág. 58.

(32) Pág. 76.

(33) Pág. 85.

(34) Pág. 85.

(35) Pág. 86.



vio una turba de diseñadores, y volviéndose a su amigo dijo: «¡Oh, cuántos se han de perder en esta mi manera!» (36). Martínez comenta así estas palabras: «Y dijo bien, porque sus obras... son de todos admiradas y de pocos entendidas, por la mucha profundidad que tienen» (37). Según demuestran estas citas, su doctrina está expresada con firmeza y seguridad. Su observación de la influencia de Miguel Ángel en Rafael ha sido discutida por críticos e historiadores. El texto no tiene significación incidental porque su contenido se repite en otra ocasión: «En este tiempo la capilla de Michael Angelo (aunque la tenía siempre cerrada y no la dejaban ver sino a muy pocos), creció tanto en estimación y fama que, deseoso Rafaelo de verla, buscó medio para que a él y a su amigo Bramante la enseñasen. Quedó tan otro Rafaelo de esta visita que se le conoció bien claro en la segunda pieza que pintó» (38).

La estimación de la función formativa de la imitación literal de la naturaleza de las obras de los grandes artistas se desvanece ante la exaltación del carácter creador del arte. Martínez considera que «muchos se engañan, pareciéndoles y juzgando que la simple imitación es bastante para llegar a la alta esfera de esta facultad» (39). Por esto remite a la divinidad no la suficiencia para la mimesis de los objetos más variados, sino la invención genial: «el que a este grado llega —dice en una ocasión— es más por gracia divina que por trabajo humano» (40). En varias partes del tratado repite términos semejantes (41). Sin embargo, en bastantes momentos del mismo se opone a la confusión entre novedad y extravagancia e insiste en la necesidad de un intenso trabajo. La diferente capacidad determinaría la distinción de varios tipos dentro de la caracterología general del artista. Su enumeración tiene significación crítica y es paralela a las diversas clases de obras que observábamos en su concepto del arte: de esta manera se confirma el sentido valorativo de aquella división. Admite tres grupos. En el primero incluye a los artistas ceñidos a la imitación estricta del modelo natural: «Comenzando por el de menos valor digo: hay muchos que, codiciosos de adelantar su ingenio, procuran a poco trabajo de práctica y menos de estudio dar por retratos, saliéndoles a su satisfacción en lo parecido; pónense también a hacer algunas figuras o medias figuras (que es lo más usado en estos tales) con el natural delante, antes quitando que añadiendo, ejercitándose en esta vida poltrona con simple imitación, sin acordarse de otros estudios para hallar aplauso en esta manera, con lo cual presumen haber llegado a la cumbre del estudio y arte... Es verdad que muchos naturales, por falta de ánimo para cosas mayores, se acomodan a esto y se quedan en meros copiadores del natural; que, examinada esta materia por los doctos y entendidos, les dan el grado de poco más que mecánicos.» (42). En el segundo figuran los que estudian las obras de los grandes maestros y asimilan sus procedimientos, con lo que consiguen una gran facilidad técnica: «Hay otros que llegan a mayor esfera con muchas ventajas. Estos pintores son los prácticos y liberales en su modo de obrar, muy cercanos al último fin de lo que se puede obrar, los cuales se reducen con más facilidad, por ser de bizarro ingenio y de muy libre modo en la ejecución. Los más de nuestros tiempos paran en esto, y no se hace poco. Su estudio mayor está fundado en lo mucho que han estudiado, y diseñando cosas grandiosas de obras de singulares maestros y de esculturas antiguas: con este ejercicio y práctica tan habituada han tomado tan de memoria lo que han visto y estudiado, que lo hacen de manera que causa admiración, y se les debe mucho agradecimiento. Estos son buenos para obras grandes y de mucho ornato, y con facilidad y brevedad acometen cualquier empresa, saliendo re-

sultadamente en todas dificultades; las figuras que hacen son muy airoas y mueven con gala su disposición; en historias son muy libres y desembarazadas, sin simpleza alguna; y si les sucede hacer algún desierto de estudio, lo saben disimular con su bizarro modo de obrar» (43). Por encima de estos artistas de talento estarían los verdaderos creadores, que integran en el tercer apartado: «Réstanos ahora tratar del último grado, y es cosa dificultosa la alabanza merecida, por ser este modo tan relevado que se pierde de vista y hace tal unión que, sin rayo divino, no se puede obrar. Estos pintores obran a un tiempo de tres maneras: docta, práctica e imitada, y no se les huye cosa ni superficial, ni interna; todo lo abrazan, estudio, regulación y prudencia; hacen conocer en las acciones de sus figuras lo interno, de modo que en viéndolas se conoce su afecto. Esto se llama obrar con suma especulación y entendimiento, con tanta grandeza y majestad, que todo lo previenen, poniendo en admiración sus obras... Los estudios de éstos se han fundado en grande especulación por obra de razón y entendimiento, que les es todo fácil: la práctica tan en su punto, que les obedece con suma facilidad... Es tanto lo que inquieren y examinan las cosas que lo que casi la naturaleza no explica explican ellos con trobas tan desusadas, que obran una maravilla: todo lo reducen a entendimiento y especulación... Enmiendan los errores de la naturaleza, de modo que, si no se valiesen de lo mucho especulado y obrado, sería imposible hallar ejemplo vivo para ello..., y es tanta la bizarría de su discurso que lo hacen todo fácil, mostrando en sus obras que parece lo hacen todo de un golpe y sin pena alguna... Mas como éstos obran con todo señorío, les obedece todo: no ignoran gracia alguna que sea perteneciente a este arte.» (44). Como puede observarse, en este texto se resume toda una teoría de psicología artística. La seguridad conceptual y compositiva distinguiría al genio. Forma y contenido, imagen y realización cromática se resolverían en la obra en unidad indisoluble. Por su idealismo estético, Carducho exigía al artista formación de filósofo y matemático. Por la naturaleza de su trabajo, Martínez ponía de manifiesto la complejidad psicológica de sus facultades. La definición de su carácter no se cumple con decir que es un iluminado. Queda siempre un fondo inexplicable que encierra el misterio de la razón de la capacidad genial, pero el maestro aragonés acierta a delinear la diversidad de elementos psíquicos que intervienen en la creación de la obra. La inserción del trabajo especulativo en el análisis del objeto en la aspiración de representación ideal, o en la autocritica de la realización, confiere a su labor un valor intelectual que justifica la estimación liberal de la pintura. Al lado de facultades excelsas, la reiteración de la necesidad de un intenso trabajo. Tiziano le sirve de ejemplo: hasta tal punto cultivó sus facultades nativas que le hace exclamar «que le dio la naturaleza tal gracia, que no sé si fue más él que ella o ella más que él» (45). Pero el medio también condiciona. Francisco de Holanda y Felipe de Guevara observan la influencia ambiental. Jusepe Martínez lamenta en varias ocasiones que el artista hubiera de adaptarse al gusto de los que encargaban la obra. A este respecto es interesante la anécdota que transcribe de lo que contestó Orfelín a un maestro italiano, que notaba desigualdad en sus cuadros: «Señor, en esta tierra no todas veces se hallan cuadros de retablos donde se puede hacer mejor lo que uno quiere, que lo habéis visto en mi casa; lo más es para monjas y frailes, y para oratorios de personas devotas que lo quieren así.» A esto respondió nuestro italiano, gran pintor, y que se llamaba Horacio Borjan (Borgiani), y extremado dibujador de academia: «Señor mío, yo paso a Madrid, y si esto pasa allí como aquí, me pienso volver a Italia» (46). En nuestro tiempo se destaca especialmente la impronta que en la labor del artista ejercen las circunstancias sociales. El maestro aragonés atiende ya a este factor y declara su importancia. Observa y elogia la

(36) Pág. 86.

(37) Págs. 86-7.

(38) Pág. 97.

(39) Pág. 87.

(40) Pág. 32.

(41) Por ejemplo, en págs. 45, 64, 84, etc.

(42) Págs. 77-8.

(43) Págs. 78-9.

(44) Págs. 79-81.

(45) Pág. 84.

(46) Pág. 140.



ayuda prestada por los papas renacentistas, los reyes de España, Francisco I de Francia, el arzobispo de Zaragoza y nieto del Rey Católico, don Fernando de Aragón, etc. En cambio, deplora la austera rigidez de Adriano VI, y otros acontecimientos como la dispersión producida «por aquel miserable estrago que sobrevino sobre aquella pobre ciudad de Roma por el ejército imperial, siendo capitán general Borbón, que la saqueó sin orden de Su Majestad Cesárea, que obligó a que todos los hombres de buen ingenio en esta profesión se ausentasen de Roma con muy grande miseria» (47). La opinión de Jusepe Martínez sobre los papas constructores del siglo XVI es muy diferente de la de sus críticos.

\* \* \*

En algunas culturas los módulos se perpetúan. Hay artistas que buscan cánones arquetípicos. El moralismo platónico cristaliza en censura y en la postulación de fórmulas de perenne vigencia. Muchos tratadistas confieren a sus normas (abstraidas de obras pertenecientes a un período determinado) validez de regla universal. Educado el contemplador en unos principios artísticos, muestra grave dificultad para asimilar las nuevas directrices estéticas. Sin embargo, la historia del arte tiene un curso estilístico sucesivo. Un nuevo mérito de Jusepe Martínez radica en haber comprendido plenamente este sentido dinámico. La admiración por los grandes maestros de su época o inmediatamente anteriores no nubla su perspectiva y su esperanza en un porvenir igualmente glorioso, porque se basa en la aplicación más estricta y consecuyente de su teoría del arte como creación: «el campo de la sabiduría es inmenso, y así nunca faltará lugar para mostrar cosas nuevas, como lo han hecho todos los excelentes maestros. El que desea saber y hacerse lugar, póngase con espíritu generoso en el estudio, que, si bien hay mucho hecho, falta aún mucho por hacer, y dar materia nueva para ser el Altísimo alabado, que infunde en los mortales tanta ciencia» (48). Ya hemos visto anteriormente su estimación de la novedad en la concepción de la obra, aunque se oponga a los «que han querido introducir ciertas maneras muy extravagantes» (49). Su apertura es extraordinaria. Martínez cuenta con la imperfección humana y juzga a cada maestro en el aspecto en que sobresale: «unos se aventajan a otros con varios modos: el que fue profundo en el dibujo no llegó a otro en el colorido; el que fue grande inventor no fue tan corregido como otro; el que fue amable y delicado no fue de tanto rigor como otro; el que fue grande especulador en lo interior del ánimo no hizo sus obras tan liberales» (50). Las innovaciones del genio constituyen un factor de discontinuidad en la historia artística, pero el maestro aragonés se esfuerza en encontrar referencias de continuidad. En el apartado precedente exponíamos su tesis de la influencia de Miguel Ángel en Rafael. En su opinión, «Rafaelo, viendo las obras de Michael Angelo, dejó muchas prolijidades adquiridas de su maestro y engrandeció su manera, de suerte que la dejó en un medio muy concertado, como lo muestran sus obras de pintura al fresco, últimas que hizo» (51). A su vez, Miguel Ángel se habría apoyado en Donatello y Roselino. Para mostrar la influencia del primero transcribe el conocido epitafio: «O Donatelo anticipó el espíritu y saber de Michael Angelo Bonarrotto o el espíritu de Donatelo entró en Michael Angelo» (52). En cuanto a Roselino, recuerda que «siguieron a este autor los más celebrados modernos, con mucho acierto, que, a no haber visto su doctrina, no hubieran llegado al grado que han llegado» (53). Como cita de un ejemplo español puede transcribirse su interpretación de Forment: «mudó la manera: dicen que fue la causa que viendo unas

obras de Alfonso Berruguete, que están hechas en esta ciudad, se valió de esta manera de obrar por ser más gentil y delgada que la suya, dejando aparte cierta fiereza y robustez que usaba en las figuras grandes; mas en el dibujo, simetría, anatomía, composición y gala de historiado no lo fue en nada inferior» (54).

Deducida la teoría de la obra hecha, es lógico que muchos tratadistas se opongan a las direcciones contemporáneas de vanguardia por incapacidad para entender unas formas que no se atienen a sus reglas. Martínez, en cambio, muestra la mayor comprensión para el arte de su tiempo. Su estética responde a los principios en que iba cristalizando la orientación barroca. Una de las propiedades que más alaba es la grandiosidad del cuadro o del edificio. La explicación de este criterio, por razones de rapidez y economía, no parece exacta. En Martínez aparecen como una exigencia estilística del gusto de la época. En el elogio de algunos maestros incluye el colosalismo de sus figuras (55), concebidas de tamaño mayor que el natural (56). En el juicio de obras precedentes considera factor positivo el que puedan compararse con las de su tiempo desde el punto de vista (57). No es necesario multiplicar las citas, porque el siguiente texto es bien representativo: «cuadros grandes, de modo que se puedan gozar de dilatadas distancias: las cosas pequeñas puestas al lado de estas grandes quedan mezquinas y pobres, aunque estén hechas con el mismo arte y valor que las que digo... y no crea el que diere por este camino de pequeño, que hago poco caso de este modo de obrar, porque lo estimo y venero, como es justo: sólo digo que lo grande siempre es grande» (58). También señala como nota positiva la morbidez conseguida por algunos artistas en la delineación de sus figuras (59). En sus críticas y en sus enseñanzas atiende asimismo a la realización del claroscuro, composición de escenas, expresividad y otros aspectos de la pintura de su época. Su temperamento moderado y de buen gusto se hace presente en la importancia concedida al estudio de la unidad de la obra como categoría estética principal. Pero su sensibilidad apreciativa no queda adscrita a un momento determinado. Si cree en el futuro, también acierta a estimar los valores del arte anterior. La reacción antigoticista del hombre renacentista o del neoclásico no le atañe, porque ve en cada período un eslabón de la sucesión histórica del arte. Del retablo que hizo Forment en la iglesia del Pilar afirma que, por su belleza, «no tiene que envidiar a la arquitectura moderna» (60). De otro del siglo XIV, colocado en la catedral de Zaragoza, dice que «es muy grandioso, está en el altar mayor de la metropolitana de esta ciudad, hecho de alabastro, con tal arte y magisterio que es una maravilla verles» (61). Por lo que indica, es lástima que no se conserve un pórtico construido en la iglesia de Santa Engracia, de la misma ciudad, «sacando por afuera dos campaniles o pirámides con un arco muy grandioso, que carga en ambas pirámides a manera gótica: hiciéronlo con tanta gracia y belleza que es una maravilla, y es tanta verdad que no llega forastero, de cualquier nación que sea, que no la admire y alabe por su gran artificio y majestad que, a haberse esta obra hecho en Roma, la hubieran puesto a la estampa muchas veces» (62).

Martínez observa que «en el reino de Cataluña, cuando yo pasé por él, no vi cosas en que pudiera emplear la vista de nuestra profesión», quizás porque «en este ilustre reino más se han preciado del arte de la escultura que de la pintura» (63). En cambio, admira a los maestros valencianos de su tiempo y observa que «no es extraño que haya grandes pintores en ella, porque ya de muy antiguo han florecido en

(47) Pág. 99.  
 (48) Pág. 75.  
 (49) Pág. 71.  
 (50) Pág. 56.  
 (51) Pág. 71.  
 (52) Págs. 160-1.  
 (53) Pág. 162.

(54) Pág. 166.  
 (55) Pág. 86.  
 (56) Pág. 123.  
 (57) Págs. 164-5.  
 (58) Pág. 27.  
 (59) Ver juicios de Miguel Ángel, Cagés, etc.  
 (60) Pág. 165.  
 (61) Pág. 163.  
 (62) Pág. 170.  
 (63) Pág. 157.



esta ciudad, en todas las facultades, ingenios peregrinos» (64). El maestro aragonés estima mucho a Juan de Juanes, aunque le parece que acentuó en demasía su naturalismo: «se preció mucho de seguir la manera de Michael Angelo Bonarrotta en los desnudos, y así se hallan muchos dibujos de su mano y otras cosas de estimación. Fue tanto el gusto que en este ejercicio hallaba, que se iba, cuando hacían anatomías, a los hospitales para ver y dibujar los músculos, nervios y tendones, para quedar a su deseo satisfecho; y yo he visto algunos dibujos sacados de hombres ahorcados después de secos y tostados del sol que parecían anatomía, y así los copiaba, y cierto a mí me parece que era trabajo escusado, que en su tiempo ya había muchas anatomías sacadas a luz que le bastaran para hacerse capaz de este estudio» (65). Le hubiera gustado que hubiese podido contemplar los frescos de Miguel Angel y Rafael para que hubiese evolucionado en su estilo: «el primero le enseñara la grandeza y magnitud, y liberalidad de contornos, y el segundo le enseñara la gracia y movimiento de las figuras y la unión particular; y cierto fue lástima que un ingenio tan soberano diese en cosas tan prolijas; no por eso desmerece, sino que merece grande estimación, aunque no fue en todo igual. Fue hombre muy positivo y de gran virtud, muy estudioso y de gran tolerancia; la fortuna le favoreció muy poco, mas sus obras siempre serán estimadas con aplauso» (66). Juzga a Francisco Ribalta «pintor eminentísimo», y afirma que «tuvo todas las partes que le competen a cualquier artífice de esta facultad... Su dibujo fue muy concertado y seguro; su colorido, muy amable, y con gran resolución; su composición de historias con grande unión» (67). Lamenta que en algunas obras hubiera de conformarse «con las intenciones de los dueños que se las mandaban hacer, que no es pequeña prueba de paciencia», y destaca su humildad y laboriosidad. En el orden artístico cita especialmente el cuadro que veía en Zaragoza, en el que se representaba a Cristo con la cruz a cuestas, y a un lado, San Ignacio, arrodillado. Martínez cuenta «que le han visto este cuadro pintores de varias naciones, que han celebrado en grande manera, particularmente la figura del Cristo, que es un palmo mayor que el natural, es cosa divina, porque representa su faz santísima suma gravedad, y con ser de pasión coronado de espinas, muestra tal belleza que al más depravado le hará temblar. En la parte de arriba está pintada una gloria, con el Padre Eterno con unos ángeles y serafines y resplandores que lo circundan que parece justamente la gloria eterna» (68). En Valencia pudo contemplar la Santa Cena, «donde mostró ser muy dueño del dibujo, colorido, elección y afecto a las demostraciones de los apóstoles y en particular la divinidad de la cara del Salvador, que tengo por cierto que otro, algún pintor en esta parte, no ha hecho más que él» (69). Entre sus discípulos enumera a su hijo Juan de Ribalta y a Teodosio Mingot, que, como ya hemos señalado, trabajó posteriormente con Vicente Carducho en Madrid: ambos murieron prematuramente. De Zañena elogia su bondad y modestia, manifestada en el ruego que hizo a San Juan de Ribera en el sentido de que desistiese del encargo de obra que le hacía con destino al Real Colegio del Corpus Christi («que esto nace del grande afecto que su ilustrísima me tiene, más que de mis propios méritos, pues me halló insuficiente para emprenderla») y la encomendase a los artistas que enumeraba en su consejo. Para Martínez «este pintor hizo sus obras muy bien acabadas, dando mucho gusto a quien se las mandaba hacer; vivió positivamente, enseñó lo que sabía con grande amor, pasando de esta vida a la otra en grande paz» (70). En cuanto a Pedro Orrente, considera que fue «un pintor de grande ingenio». Lo cree oriundo de Murcia y nota que, habiendo trabajado mucho

tiempo en Italia, sus cuadros no son inferiores a los de su maestro Bassano. Ya «en España, y en particular en Madrid, hizo emulación a los mejores pintores de aquella corte, no quedando menos celebrado que los demás; hizo muchas obras, y en particular cuadros para adornos de piezas de grandes señores, como historias del Testamento, Viejo y Nuevo, y en ellos acomodando países con tal unión en las figuras que, en este género, pocos le igualaron. Tuvo algunos discípulos, que, aunque buenos, no llegaron a la raya que él llegó; fue hombre de mucha estimación; tratóse con toda grandeza y ganó muchos ducados; fue muy vario en mudar tierras; al cabo de algunos años tomó por patria a Valencia, donde vivió algunos años con grande reputación y muy estimado» (71). Su testimonio sobre los Espinosas no parece directo, pero es igualmente laudatorio: «en la misma ciudad de Valencia hubo otro pintor que se llamó Espinosa, el cual tuvo un hijo llamado del mismo nombre, con muchas ventajas a su padre en el arte: hizo obras en esa ciudad de mucha consideración; y estoy informado de personas muy entendidas y de pintores de satisfacción, que su colorido fue muy amable, su dibujo bien concertado: dícneme que se estimó en mucho, y fue de los más aplaudidos de esa ciudad» (72). A Ribera, por el contrario, le conoció personalmente. En 1625, deseoso ya de regresar a España, pasó Martínez a Nápoles, a fin de no venirle sin visitar esta ciudad, que califica como «la más opulenta de toda Italia, por los muchos príncipes y señores y la gran corte de sus virreyes, cuya grandeza se ha visto más majestuosa que la de muchos reyes, no siendo más que virreinato» (73). Allí encontró «a un insigne pintor, imitador del natural con gran propiedad, paisano nuestro, del reino de Valencia, de quien recibí mucha cortesía, mostrándome algunos camarines y galerías de grandes palacios» (74). El maestro aragonés cuenta una anécdota tan veraz como dolorosa. Merece su transcripción: «pasé a preguntarle de cómo viéndose tan aplaudido de todas las naciones, no trataba de venirse a España, pues tenía por cierto que eran vistas sus obras con toda veneración». Respondióme: «Amigo carísimo, de mi voluntad es la instancia grande, pero de parte de la experiencia de muchas personas bien entendidas y verdaderas hallo el impedimento, que es ser el primer año recibido por gran pintor; al segundo año, no hacerse caso de mí, porque viendo presente la persona se le pierde el respeto, y lo confirma esto el constarme haber visto algunas obras de excelentes maestros de esos reinos de España ser muy poco estimadas; y así juzgo que España es madre piadosa de forasteros y crudelísima madrastra de los propios naturales. Yo me hallo en esta ciudad y reino muy admitido y estimado, y pagadas mis obras a toda satisfacción mía, y así seguiré el adagio tan común como verdadero: "Quien está bien no se mueva." Con esto quedé satisfecho y desengañado de ser verdad lo que decía» (75). También conviene recoger el siguiente juicio de Ribera acerca de los maestros anteriores, porque resume en pocas palabras toda una teoría de la creación artística y de la enseñanza del arte: la misma que, en realidad, desarrolla Martínez en su tratado. Se refería el Españolito a las obras de los maestros romanos, y acerca de ellas confesaba a su colega zaragozano: «No sólo tengo deseo de verlas, sino de volver de nuevo a estudiarlas, que son obras tales que quieren ser estudiadas y meditadas muchas veces, que, aunque ahora se pinta por diferente rumbo y práctica, si no se funda en esta base de estudios parará en ruina fácilmente, y en particular en sus historiados, que son el norte de la perfección que dije, en la que nos enseñan las historias del inmortal Rafael pintadas en el Sacro Palacio; el que estudiare estas obras se hará historiador verdadero y consumado» (76). Jusepe hallaba en estas palabras un argumento contra los que le tachaban de soberbio. Con natura-

(64) Pág. 157.  
 (65) Pág. 150.  
 (66) Pág. 151.  
 (67) Pág. 151.  
 (68) Pág. 152.  
 (69) Pág. 152.  
 (70) Pág. 154.

(71) Pág. 154.  
 (72) Págs. 156-7.  
 (73) Pág. 33.  
 (74) Págs. 33-4.  
 (75) Pág. 34.  
 (76) Pág. 35.



lidad comenta: «con estas razones averigüé de los que dijeron que este gran pintor se alababa de que ninguno había llegado, así de antiguos como modernos, a la excelencia de su pintura, que eran maliciosos y gente de baja naturaleza, pues se concluía por su propia confesión ser cosa tan fuera de camino» (77).

En diversas ocasiones se queja Martínez de esta escasa atención que en España se prestaba a las obras de sus artistas. Inserta una carta de un pintor italiano extrañado por este hecho, que Eugenio Cagés explicaba por varios motivos. El propio maestro aragonés cuenta una anécdota, posiblemente referida a una obra suya, de apreciación de un cuadro español porque se creía que había sido pintado por maestro italiano. Su tratado podía haber contribuido a extender la cultura plástica. Pero Martínez era consecuente con uno de los preceptos morales más reiteradamente formulados y recomendados a través de su obra: «entre todas las virtudes, la

más necesaria para cualquier empresa es la humildad», afirma una última vez al final de su libro. Por esto termina indicando que «valimé de personas doctas y entendidas que, con sus pareceres, quitando y añadiendo lo necesario y conveniente, ha quedado la obra en el ser que tiene, de lo cual les doy infinitas gracias». Desgraciadamente su modestia pudo influir en que permaneciese manuscrita durante cerca de dos siglos guardando inéditas sus virtualidades docentes e informativas. Sin embargo, constituye una valiosa fuente para el conocimiento de la pedagogía artística de su tiempo, una magnífica colección de noticias y juicios críticos sobre los más diferentes artistas y una profunda y sutil filosofía del arte. Consideramos que no ha sido ocioso su recuerdo en esta sesión de apertura del curso de nuestra Academia. Por esto proyectamos realizar una edición ampliada de este discurso, en la que desarrollaremos los diversos aspectos de la teoría de Martínez que no han podido ser leídos en esta ocasión.

HE DICHO.

(77) Pág. 35.