

pueden deducirse normas de ordenación artística con validez general y observación a través de las distintas etapas estilísticas.

En el tratado de Jusepe Martínez advertimos el reconocimiento de algunas de estas propiedades. La variedad es elemento positivo en la configuración artística: se aplica especialmente en las épocas de tendencias barrocas y románticas. Pero la unidad se erige en soporte metafísico de la diversidad. A la formulación pitagórica del unum como resolución ontológica de los contrarios y de la multiplicidad sigue su exaltación idealista o su jerarquía en la ordenación de las propiedades trascendentales del ser; en su manifestación artística externa cohesionada y ordenada: impera en los períodos clásicos, pero el principio de la unidad en la variedad tiene vigencia universal. Para Jusepe Martínez «es la unión un concepto que sin él no tendrá la obra acordancia, sino una mala apariencia»⁴⁴; en sus tiempos se postulaba la riqueza cromática, pero el maestro aragonés advierte: «Muchos, por enriquecer y ennoblecer sus obras, las han dejado más vistosas de colores que de arte y estudio... en faltando esta unión de colores queda la obra en poco aprecio»⁴⁵.

La proporción es concepto básico de la filosofía y de la estética pitagórica; la evaluación de los intervalos musicales hizo patente su verificación artística; se extendió su estudio a su realización cósmica; se comprobó asimismo que disciplinaba la forma escultórica y arquitectónica. Se desarrolla en el Renacimiento el estudio de las reglas canónicas: en San Lorenzo de El Escorial la ley del número adquiere concreción geométrica; en el barroco subyace el racionalismo, pero se desvanecen los límites configurativos. En este sentido entiende Jusepe Martínez la proporción: piensa que el artista ha de destacar «la correspondencia que hay entre las partes y de ellas al todo»⁴⁶, pero puntualiza: «No digo que por esto haya de estar tan atado al compás y regla que no sepa salir de ella, en que muchos han pecado en sobrado observantes y otros, por el contrario, en sobrado descuido; y así es forzoso un prudente obrar para no dejar secas sus obras y mezquinas, con poca libertad y franqueza»⁴⁷. No resuelve su estudio en una exposición matemática: con criterio empírico estima «que esta profesión se ha de ejecutar primero con práctica que con preceptos, por causa de ser el manejo tan dificultoso»⁴⁸.

El artista barroco tenía que templar el dinamismo y la complejidad con el rigor de la composición. Martínez concedía mucha importancia a la ordenación: «este modo de obrar es el más dificultoso por incluirse en él todas las partes de esta profesión»⁴⁹. Encontramos en su tratado noticias interesantes sobre la actuación de los pintores de su tiempo en la observación de este precepto; indica que concretaban la imagen en figuras corpóreas, estudiaban las relaciones entre ellas, la acción de la luz y la disposición de la escena y realizaban el cuadro a partir de este modelo escultórico: «Valiéndose de figuras de barro y de cera, hechas con mucho estudio y perfección,

⁴⁴ Ob. cit., pág. 21.

⁴⁵ Ob. cit., pág. 23.

⁴⁶ Ob. cit., pág. 8.

⁴⁷ Ob. cit., pág. 10.

⁴⁸ Ob. cit., pág. 8.

⁴⁹ Ob. cit., pág. 32.

usando de estos modelos para las figuras principales de sus historias, siendo ellos muy dueños de las luces y con más espacio de tiempo considerar la obra»⁵⁰; sin embargo, Jusepe Martínez atestigua que «los más diestros no han usado de tanta prolijidad, porque la obra hecha con ella no tiene la liberalidad y soltura que conviene»⁵¹.

No sólo interpretación de las propiedades estéticas generales desde su verificación en el arte de su época: asume Martínez las que distinguen de manera específica las obras contemporáneas. Señala, por ejemplo, el colosalismo figurativo⁵² que impulsa a superar la dimensión normal del modelo natural⁵³; su estética queda reflejada en el siguiente texto: «Cuadros grandes de modo que se puedan gozar de dilatadas distancias: las cosas pequeñas puestas al lado de estas grandes quedan mezquinas y pobres»; no es que se oponga «a este modo de obrar, porque lo estimo y venero como es justo: sólo digo que lo grande es siempre grande»⁵⁴. Resalta en otro aspecto el efecto estético positivo de la morbidez que tantos artistas conferían a sus formas⁵⁵. Martínez valora, asimismo, los caracteres configurativos no sólo por su relevancia estructural, sino también en función de su eficacia expresiva. De acuerdo con su concepto general del arte la originalidad constituye otra propiedad exigible a la obra⁵⁶, pero con su buen sentido se muestra contrario a los artistas de su tiempo «que han querido introducir ciertas maneras muy extravagantes»⁵⁷ y a los que incurrieran en anacronismos⁵⁸.

Dibujo y color

Como ha notado F. J. León Tello, Jusepe Martínez se muestra precursor de Kant en el establecimiento de las relaciones entre dibujo y color en la elaboración y juicio del cuadro. La escuela veneciana había contribuido al desarrollo del sensualismo cromático: la teoría del maestro aragonés hay que interpretarla desde este punto de vista; correspondería al dibujo el diseño y al color su enriquecimiento sensorial: «así el acordado pintor ha de producir en sus dibujos y modelos, y para conseguir la unión y satisfacerse de ella con desengaño ha de hacerlo en blanco y negro, en cuyo claro y oscuro podrá clara y distintamente conocer la unión que hace con 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 su certeza su claro y oscuro»⁵⁹. En varias ocasiones acude al símil musical; comprende el significado cromático del timbre instrumental y a la inversa: «Son los colores en el lienzo para los

⁵⁰ Ob. cit., pág. 44.

⁵¹ Ob. cit., pág. 44.

⁵² Ob. cit., pág. 86.

⁵³ Ob. cit., pág. 123.

⁵⁴ Ob. cit., pág. 27.

⁵⁵ Ob. cit., pág. Se comprueba en sus opiniones sobre Miguel Angel, Caxés, etcétera.

⁵⁶ Ob. cit., pág. 57.

⁵⁷ Ob. cit., pág. 71.

⁵⁸ Ob. cit., pág. 36.

⁵⁹ Ob. cit., págs. 21-22.

ojos lo que las cuerdas en el instrumento para el oído»⁶⁰. Se proyecta el expresionismo barroco: señala el valor semiótico de cada color⁶¹.

Teoría del artista

La obra genial parece inexplicable desde parámetros psicológicos normales: la referencia divinal de las facultades artísticas es antigua y adquiere formulación preclara en el diálogo *Ion* de Platón. Aun en nuestros días se acude al mito como metodología sustitutiva de la teoría. Jusepe Martínez reconoce igualmente que «el que a este grado llega es más por gracia divina que por trabajo humano»⁶². Sin embargo, no se contenta con la tesis iluminista; analiza la diversidad de elementos psíquicos que intervienen en la creación de la obra: «Natural ingenio, entendimiento, voluntad, diligencia, especulación, amor, trabajo, estudio y más estudio, gala y más gala»⁶³.

Entre los distintos factores que integran la caracterología del artista destaca con acierto la creatividad, que se proyecta en la originalidad de las obras; la cita ejemplificativa de Miguel Angel confirma la admiración que sentía por este maestro⁶⁴. La capacidad creadora se erige en criterio valorativo. Distingue tres grupos de actividad artística. Incluye el realismo en la categoría inferior: «Comenzando por los de menos valor... pónense con el natural delante... ejercitándose con simple imitación... por falta de ánimo para cosas mayores se acomodan a esto y se quedan en meros copiadore del natural; que, encaminada esta materia por los doctos y entendidos les dan el grado de poco más que mecánicos»⁶⁵.

Mayor estima tiene de los que han formado su estilo en el estudio de las obras de los grandes maestros: «Y 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..., las figuras que hacen son muy aiosas y mueven con gala su disposición; sus historias son muy libres y desembarazadas, sin simpleza alguna»⁶⁶.

En el peldaño superior inserta a los creadores de arquetipos; a los idealistas, a los que corrigen la naturaleza y la representan desde sus principios estéticos: «Lo que casi la naturaleza no explica, explican ellos con trovas 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».

Martínez parece encontrar dificultades para remitir la capacidad de estos artistas a las fuerzas propias de la naturaleza humana: «Y es cosa dificultosa la alabanza merecida, por este modo tan relevado que se pierde de vista y hace tal unión que sin rayo divino

⁶⁰ Ob. cit., pág. 23.

⁶¹ Ob. cit., pág. 35.

⁶² Ob. cit., pág. Ver por ejemplo págs. 45, 64, 84, etcétera.

⁶³ Ob. cit., pág. 85.

⁶⁴ Ob. cit., pág. 85.

⁶⁵ Ob. cit., págs. 77-78.

⁶⁶ Ob. cit., págs. 78-79.

no se puede obrar»⁶⁷. En el *Ion* platónico se atribuye a las musas la versatilidad del artista para la verificación de la mimesis de los asuntos más variados; Martínez piensa en la creación genial cuando afirma «el que a este grado llega es más por gracia divina que por trabajo humano»⁶⁸.

También sería virtud interna y don divinal la prudencia para la realización de la composición «madre universal de todo acierto»⁶⁹, ya que, como dice Martínez «es la que gobierna toda cosa bien ordenada»⁷⁰. Pero el innatismo no releva del esfuerzo: exige trabajo intenso para su desarrollo; el maestro aragonés lo pone de manifiesto con un ejemplo: acerca de Tiziano afirma «que le dio la naturaleza tal gracia que no sé si fue más él que ella o ella más que él»⁷¹.

Pedagogía artística

La fundación de las Academias de Bellas Artes cambió la pedagogía artística tradicional, aunque la enseñanza de taller persiste y todavía perdura en nuestros días. El tratado de Martínez no es sólo interesante por las normas que expone, sino porque constituye una fuente crítica para el conocimiento del desarrollo de la docencia de la pintura en su época.

Son frecuentes en nuestro tiempo los autodidactas: lo explica el subjetivismo estético imperante. Jusepe Martínez señala por el contrario la necesidad de una buena formación fundamentada en el ejercicio personal orientado por las reglas y preceptos, pues «a no hacerlo así lo sabrá de relación, haciendo concepto a su modo, que será a veces muy contrario a la verdad»⁷². Varios son los caminos para la asimilación de las normas: no se contradicen, se complementan. El maestro aragonés los enumera. En primer lugar el estudio de tratados en los que se sistematizan las reglas técnicas que se han ido formulando a través de la historia. Su lectura no le parece inoportuna para obtener «con alguna evidencia noticias para este conocimiento»⁷³; sin embargo, no deja de desengañar a los que más inclinados a la especulación que a la práctica pueden disminuir el ejercicio sin tener en cuenta que «del decir al obrar hay mucha distancia»; su advertencia es clara: «Muchos de estos tales que quieren aprender esta facultad se creen que en los libros hallan la práctica; es engaño manifiesto»⁷⁴. Así, pues, en su opinión la pedagogía teórica es insuficiente: «Fiados en su ingenio y en haber leído algunas cosas pertenecientes a esta profesión, les parece que con esto basta a salir con la empresa, cosa engañosa y absurda»⁷⁵.

El aprendizaje de las técnicas puede verificarse a través del análisis de las obras de

⁶⁷ Ob. cit., págs. 79-81.

⁶⁸ Ob. cit., pág. 32.

⁶⁹ Ob. cit., pág. 76.

⁷⁰ Ob. cit., pág. 85.

⁷¹ Ob. cit., pág. 84.

⁷² Ob. cit., pág. 66.

⁷³ Ob. cit., págs. 66-67.

⁷⁴ Ob. cit., pág. 49.

⁷⁵ Ob. cit., pág. 73.