

al margen de sus relaciones con el modelo ¹²; a través de diversas anécdotas fustiga las erróneas actitudes de los que basan el juicio en el parecido sin atender a las calidades pictóricas ¹³; cuenta el caso de una dama de Zaragoza que había rechazado con este criterio el retrato que le había realizado nada menos que Velázquez ¹⁴. El reconocimiento de la esteticidad constituye la razón última de sus críticas ¹⁵. Le interesa fundamentalmente que no resulte la obra «mecánica y sin lucimiento»¹⁶; como artista le preocupa, «la gracia, disposición y liberalidad, unión y agrado, deleite y belleza» de la obra ¹⁷.

Por esto, su teoría de la mimesis supone tanto la imitación de la naturaleza como la de las obras de los grandes maestros que se ofrecen como lección de belleza en su verificación artística ¹⁸. Cuando se plantea el tema de la formación del artista, al lado de la copia del natural recomienda el estudio de las obras, porque estima que en ellas se concreta un nuevo ideal estético: el formulado por sus autores ¹⁹; piensa incluso que esta práctica constituye un grado más avanzado en la formación del artista ²⁰. Pero de este tema hemos de tratar con más amplitud en otro apartado.

La expresión en la pintura

El interés representativo del artista no queda circunscrito al aspecto formal del objeto: trasciende la apariencia, busca el noumeno. Esta sería la verificación más profunda de la mimesis; los tratadistas griegos incluían a la música entre las artes imitativas en cuanto revela el alma. Pero la traducción de la interioridad implica actitud diferente de la adoptada ante el aspecto externo de las personas y de las cosas; se justifica que se haya propuesto un nuevo nombre para distinguirla: expresión, en vez de imitación.

El principio expresionista parece inherente al arte, pero se desarrolla más en unas épocas que en otras; se intensifica en los períodos románticos. Los tratadistas del siglo XVII encontraron en su observación un nuevo argumento para defender la actividad del artista. Jusepe Martínez le confiere mayor interés que a la imitación estricta. La expresión de la individualidad comporta un doble aspecto caracteriológico y circunstancial; cabe también la formulación arquetípica del sentimiento; en tiempos de Jusepe Martínez se tiende a la singularidad en el retrato y a la universalidad en la expresión religiosa ²¹. El excesivo verismo en la versión patética puede inducir a la transgresión del buen gusto representativo; no hace falta esperar a las críticas neoclásicas: a Martínez no le importaba desaprobador un cuadro de Caravaggio, no «por

¹² Ob. cit., pág. 121.

¹³ Ob. cit., pág. 128.

¹⁴ Ob. cit., pág. 132.

¹⁵ Ob. cit., págs. 74-75.

¹⁶ Ob. cit., pág. 77.

¹⁷ Ob. cit., pág. 64.

¹⁸ Ob. cit., pág. 74.

¹⁹ Ob. cit., pág. 87.

²⁰ Ob. cit., págs. 78-79.

²¹ Ob. cit., pág. 28.

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 historias»²²; en cambio, señala que Durero y Leonardo de Vinci fueron «insignes maestros que 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»²³.

La imitación y la expresión fundan la influencia ética del arte: en la contemplación de la obra se asumen e inviven las sugerencias sensoriales y afectivas cuando no se calcinan en la valoración estética de la forma. Los autores grecolatinos se mostraron restrictivos en cuanto a la libertad representativa; la posibilidad de ofrecer temas que se consideraban inmorales repercutía desfavorablemente en la estimación de la pintura; Jusepe Martínez conocía que Séneca no la había integrado entre las artes liberales por este motivo y lamenta encontrar obras que pudieran darle razón: «por haber representado tan lascivamente cosas profanas que han causado grandes escándalos»²⁴. Lo mismo que Platón, algunos autores modernos, como Gutiérrez de los Ríos, reducían el ámbito temático al recuerdo y exaltación de hechos memorables, a la honra de personajes ejemplares y al diseño de escenas y acciones aleccionadoras que invitasen y moviesen a la virtud; Martínez no era tan radical: limita su censura al aspecto negativo, pero no la proyecta a una limitación imperativa de temas.

Arte y Sociedad. Concepto de estilo

La aplicación del principio de la expresión no termina en la individualidad: abarca la traducción de los caracteres que definen una sociedad, su cultura y su existencia. El desarrollo sistemático de este factor corresponde al siglo XIX, especialmente a Guyau y Taine. Sin embargo, fue puesto de relieve por los tratadistas de la antigüedad y se proyecta en la teoría del arte de todas las épocas: se advierte, por ejemplo, en Jusepe Martínez.

Su incidencia es diversa. La sociedad se ofrece como tema con sus problemas, aspiraciones y manifestaciones festivas y cotidianas. Pero, al mismo tiempo, influye en el artista con su situación económica y sus exigencias representativas. Este aspecto es el que recoge especialmente Martínez. Señala la necesidad de unas condiciones favorables para el florecimiento del arte; desde este punto de vista elogia la protección dispensada a los artistas por los Papas renacentistas: sus palabras difieren de los juicios de otros autores sobre estos pontífices; alaba también a los modernos monarcas que patrocinaban la labor creadora de los artistas. En cambio, le parece negativa la actuación de Adriano VI fundada en un ascetismo y austeridad más concorde con los críticos del papado de esta época.

Como ejemplo concreto de los efectos nocivos de circunstancias singulares cita la dispersión de los artistas de la escuela romana producida por el saqueo de las tropas imperiales; puntualiza, sin embargo, que fue realizado «sin orden de Su Majestad

²² Ob. cit., pág. 29.

²³ Ob. cit., págs. 74-75.

²⁴ Ob. cit., pág. 45.

Cesárea»²⁵. Asimismo, recuerda el comentario que Orfelín hizo a Borgiani sobre sus propias obras: «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 casa; lo más es para monjas y frailes y para oratorios de personas devotas que lo quieren así»²⁶. Leemos en su tratado otras anécdotas referidas a Velázquez²⁷, Luis de Vargas²⁸ y otros pintores que denotan el reflejo que los gustos del cliente tenía en la elaboración del cuadro. De los retratos de Juan Bautista Maino observa que eran especialmente preferidos por las mujeres, pues «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 habilidad y todo digno de mucha alabanza»²⁹.

El factor social se inserta, pues, en la definición de estilo, puesto que se proyecta en la realización de la obra. Jusepe Martínez tiene un claro concepto de los elementos que se integran en su formulación. Nota con acierto la influencia del genio en los artistas contemporáneos y posteriores; admira a Miguel Angel y destaca la impronta de su arte: «A este insigne varón se le debe todo el acierto con que los sucesores han obrado»³⁰; estima que «no llegara el gran Rafael a la esfera que llegó si no viera las celebradas obras de Miguel Angel»³¹; a este respecto recuerda el interés que tuvo Sanzio de Urbino en ver cómo pintaba Buonarrotti sus frescos, a pesar de que éste dejaba cerrada la puerta: «Quedó tan otro Rafaelo de esta visita que se le conoció bien claro en la segunda pieza que pintó»³².

Las sugerencias del genio pueden incluso perturbar el desarrollo de la personalidad de artistas menos dotados en cuanto puedan ser incapaces de asimilar el verdadero significado de su mensaje estético y técnico; continuando con el ejemplo de Miguel Angel, indica que este maestro afirmaba: «¡Oh, cuántos se han de perder con esta mi manera!»³³; Martínez asentía: «Y dijo bien porque sus obras son de todos admiradas y de pocos entendidas, por la mucha profundidad que tienen»³⁴.

El arte supone creación, pero la aportación personal se inserta en una tradición. La idea de estilo implica un doble elemento singular y supraindividual; ambos, por otra parte, ofrecen gran complejidad que el análisis revela. Jusepe Martínez observa el sentido de discontinuidad o ruptura que comporta la aparición del genio, pero resalta la continuidad derivada de su desarrollo referido a un contexto. Según hemos visto, Miguel Angel habría influido en Rafael, «como lo muestran sus obras de pintura al fresco, últimas que hizo»³⁵; pero al mismo tiempo observa la proyección del arte

²⁵ Ob. cit., pág. 99.

²⁶ Ob. cit., pág. 140.

²⁷ Ob. cit., pág. 132.

²⁸ Ob. cit., pág. 128.

²⁹ Ob. cit., pág. 121.

³⁰ Ob. cit., pág. 85.

³¹ Ob. cit., pág. 85.

³² Ob. cit., pág. 97.

³³ Ob. cit., pág. 86.

³⁴ Ob. cit., págs. 86-87.

³⁵ Ob. cit., pág. 71.

de Donatelo y Roselino en Miguel Angel ³⁶; destaca también la impronta de Roselino en otros artistas ³⁷. Un ejemplo hispano: la explicación de la evolución de Forment por el estudio de las obras de Berruguete ³⁸.

La elevación de fórmulas canónicas a principios estéticos de observación general no se corresponde bien con la teoría del arte como creación: lo advertimos en los tratadistas neoclásicos que se debaten entre la obediencia a las reglas clásicas y el reconocimiento de la originalidad. Desde la posición abierta de Jusepe Martínez se supera con facilidad el problema; admira a los grandes maestros precedentes, pero confía en al capacidad creadora de todas las generaciones: «Nunca faltará lugar para mostrar cosas nuevas» ³⁹. Notemos una interesante observación psicológica: la especificidad del genio se fundamenta en la insuficiencia; los grandes artistas destacan en un aspecto determinado; esto lo comprobamos en todas las artes: la diferencia entre los distintos maestros no es sólo de grado, sino también cualitativa; no cabe asimilar el talento de Leonardo de Vinci al de Miguel Angel, por ejemplo. Los menos dotados se integran con más facilidad en las coordenadas de escuelas, pero éstas se distinguen igualmente entre sí; la diferenciación se verifica tanto a nivel personal como social y temporal. Desde una perspectiva histórica que abarque todas las épocas, las sucesivas formulaciones estilísticas se complementan en la definición de un concepto general de la belleza artística, tal como la ha creado el espíritu humano. De alguna manera, Jusepe Martínez barrunta o intuye esta doctrina: «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» ⁴⁰.

Esta actitud constituye la mejor disposición para la comprensión de todos los movimientos estilísticos y el arte de todas las épocas: los gustos se complementan más que se contradicen. En Jusepe Martínez no encontramos la oposición al gótico tan generalizada desde el Renacimiento hasta el neoclasicismo; de un retablo zaragozano del siglo XIV afirma que «es muy grandioso, hecho de alabastro con tal arte y magisterio que es una maravilla verle» ⁴¹; sobre el que hizo Forment para la iglesia del Pilar juzga que «no tiene que envidiar a la arquitectura moderna» ⁴²; también elogia el perdido pórtico de la iglesia de Santa Engracia, construido «a manera gótica, con tanta gracia y belleza que es una maravilla, por su gran artificio y majestad» ⁴³.

Propiedades estéticas de la obra de arte

La imitación, la expresión, las sinergias, los factores individuales y sociológicos, etcétera, cristalizan en formas. Cada estilo personal o cada período estilístico ofrecen caracteres estructurales propios que los definen. Cabe, sin embargo, plantearse si

³⁶ Ob. cit., págs. 160-161.

³⁷ Ob. cit., pág. 162.

³⁸ Ob. cit., pág. 166.

³⁹ Ob. cit., pág. 75.

⁴⁰ Ob. cit., pág. 56.

⁴¹ Ob. cit., pág. 163.

⁴² Ob. cit., pág. 165.

⁴³ Ob. cit., pág. 170.